

Уральский государственный университет
имени А. М. Горького

Научно-исследовательский институт русской культуры

Л. П. БЫКОВ
А. В. ПОДЧИНЕНОВ
Т. А. СНИГИРЕВА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА *XX ВЕКА*

ПРОБЛЕМЫ И ИМЕНА

Книга для учителей и учащихся

Екатеринбург,
1994

ББК Ш5 /2-р/6—3я7

Б 953

Быков Л. П., Подчиненов А. В., Снягирева Т. А.

Б 953 Русская литература XX века: проблемы и имена: Книга для учителей и учащихся. — Екатеринбург. 1994. — 181 с. (НИИ русской культуры).

Цена договорная.

ISBN 5—7278—0035—8

Цель книги—осветить некоторые традиционные и новые темы русской литературы XX века с позиций критики и литературоведения наших дней. В первой части рассматриваются поэзия «серебряного века», тема «Художник и революция», военная проза, литература 1960-х, русской эмиграции «третьей волны» и современная литературная ситуация. Во второй части представлено творчество классиков нашей литературы, определившее во многом ее развитие, но получившее в последнее время противоречивое толкование: М. Горького, В. Маяковского, М. Шолохова, А. Твардовского, А. Солженицына.

ББК Ш5 /2-р/6—3я7

4306020400

БЫКОВ Леонид Петрович

ПОДЧИНЕНОВ Алексей Васильевич

СНЯГИРЕВА Татьяна Александровна

Русская литература XX века: проблемы и имена

Книга для учителей и учащихся

Научно-исследовательский институт русской культуры.

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 030098 от 30 августа 1991 г. 620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.



Быков Л. П.

Подчиненов А. В.

Снягирева Т. А., 1994

ISBN 5—7278—0035—8

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уникальность истории русской литературы XX века — в отсутствии монополюсности, однонаправленности развития. Пожалуй, никогда еще историко-литературный процесс в России не был столь очевидно драматичен, внутренне конфликтен, не нес на себе отблеск трагедии общества, самой литературы, трагедии литературных судеб.

Великая «литературная смута» начала столетия обнаружила возможность «мирного сосуществования» в рамках единой культуры разных типов художественного мышления: классического реализма, модернизма, социалистического искусства. Право на жизнь доказывалось не только многочисленными манифестами, деятельностью литературных сообществ и групп, но прежде всего художественной практикой представителей разных течений и направлений и не выходило за рамки литературной борьбы, личностных пристрастий и антипатий.

Октябрьская революция довольно быстро, директивно и жестко сделала невозможным легальное развитие русского модернизма, своеобразно выхолостила классический реализм за счет возвышения реализма «социалистического», который с течением времени, становясь все более социалистическим, все меньше обнаруживал общих черт с собственно реализмом.

Условно можно выделить три направления, в русле которых и развивалась русская литература нашего столетия:

1. Официальная советская литература (литература социалистического реализма, государственная литература, политизированная, идеологизированная литература и т. д.). В этом блоке обычно называют такие имена «советских классиков», как М. Горький, В. Маяковский, А. Толстой, А. Фадеев, Д. Фурманов, Ф. Гладков, К. Тренев, Н. Погодин, Н. Островский и др.

2. Литература духовной оппозиции («теневая», «подпольная», альтернативная, литература духовного сопротивления и т. д.). Эта литература — пример «свободного писания в несвободное время» (высказывание М. Чудаковой), создававшаяся вне зависимости от возможности публикации. Чаще всего эта литература становилась фактом художественно-авторского, но не читательского сознания своего времени — ныне её стали называть «возвращенной». В конце 1980-х — начале 1990-х годов были реабилитированы книги и имена фактически каждого десятилетия истории русской литературы, прежде — культуры и философии XX столетия.

Начало века: В. Ходасевич, Н. Гумилев, Г. Иванов, З. Гиппиус, Д. Мережковский, К. Бальмонт, И. Северянин, Тэффи, Арк. Аверченко, Н. Бердяев, П. Флоренский, С. Булгаков...

1920-е годы: «Мы» Евг. Замятина, «Повесть непогашенной луны» Б. Пильняка, «Лебединый стан» М. Цветаевой, «Окаянные дни» И. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, «Роковые яйца» и «Собачье сердце» М. Булгакова, «Мандат» и «Самоубийца» Н. Эрдмана, «Усобица» М. Волошина...

1930-е годы: «Котлован», «Чевенгур», «Усомнившийся Макар» А. Платонова, «Реквием» А. Ахматовой, «Воронежские тетради» О. Мандельштама, «Софья Петровна» Л. Чуковского, стихи Д. Хармса и других обэриутов...

1940—1950-е годы: достаточно назвать два романа: «Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана.

1960—1970-е годы: «В круге первом», «Раковый корпус», рассказы, «Архипелаг ГУЛАГ», «Красное колесо» А. Солженицына, «Колымские рассказы» В. Шаламова, «По праву памяти» А. Твардовского, «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «Черные камни» А. Жигулина, «Новое назначение» А. Бека, «Белые

одежды» В. Дудинцева, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровский, «Дети Арбата» А. Рыбакова; написанные в России, но опубликованные за границей книги эмигрантов «третей волны».

3. Литература русского зарубежья, которую многие, и прежде всего зарубежные исследователи, считают единственной хранительницей великих заветов русской классической литературы XX столетия. Диапазон имен и названий здесь чрезвычайно велик и неоднозначен: от «Митиной любви» И. Бунина до «Это я — Эдичка» Э. Лимонова.

Необходимо отметить, что при всей существенности выделения трех пластов, направлений, блоков в литературе XX столетия, оно все же весьма относительно и не дает полного представления о сложном переплетении, «скрещении судеб» ее служителей в нашем столетии.

Так, внутри одного художественного пласта создавались произведения, которые можно без каких-либо натяжек отнести то к «официальной литературе», то к литературе «духовной оппозиции». Здесь многое зависело от индивидуальной судьбы писателя. Непредостыма пропасть лежит между публицистикой Горького периода революции и его статьями тридцатых годов: мировоззренческая, идеологическая, политическая позиция писателя в «Несвоевременных мыслях» и его взгляды, отразившиеся в статье «С кем вы, мастера культуры?», диаметрально противоположны. То же можно сказать о «Тихом Доне» и «Поднятой целине» М. Шолохова, романе «Города и годы» К. Федина и его же «Костре», то же, но как бы с другими знаками, можно сказать о «Стране Муравии» и «По праву памяти» А. Твардовского, романах «За правое дело» и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана или о «Коллегах» В. Аксенова и его романах «Ожог» и «Остров Крым».

Принцип публикации/непубликации не всегда может быть решающим при оценке произведения и отнесении его к тому или иному направлению. Скажем, писатели-шестидесятники (Ю. Трифонов, В. Шукшин, Ю. Казаков, В. Быков, Ф. Искандер, В. Белов и др.) все же смогли, иногда ценою цензурных уступок и кушор, опубликовать многие свои произведения, которые несли неадаптированную правду о времени и существовании человека в нем.

Но факт остается фактом: в литературно-критическом и читательском сознании девяностых годов блок литературы «возвращенной» и эмигрантской заслонил и в какой-то степени вытеснил не только произведения «советских классиков», но и литературу периода войны, шестидесятичество или литературу «периода застоя». Во многом, но далеко не всегда, это правомерно.

Думается, есть смысл говорить о своеобразной «болезни левизны», которой страдает часть отечественной критики, спровоцировавшей стереотип негативного отношения ко многим именам и книгам у широкой читательской аудитории и в школьной практике. Благодаря мощному потоку публикаций ранее закрытых архивных материалов, в том числе воспоминаний, свидетельств, возможность переосмысления роли «советских классиков» стала необходимостью. Но, к сожалению, современному читателю чаще всего предлагается не новая интерпретация текста, не попытка в условиях свободного слова объективной оценки сделанного В. Маяковским, М. Горьким, А. Толстым, А. Фадеевым, Н. Островским, но эпергичное развенчание их литературного поведения, срывание «всех и всяческих масок» с их гражданского лица.

Возможность подобных метаморфоз объясняется многими обстоятельствами и причинами как литературного, так и внелитературного характера.

Во-первых, перечисленный ряд имен, как позже имен представителей «секретарской литературы», принадлежал к касте «неприкасаемых», что постепенно накапливало и в литературной, и в читательской среде раздражение и желание добавить «ложку дегтя» в «бочку меда».

Во-вторых, «классики советской литературы» при всем обилии посвященных им публикаций не удостоились ни одной научно обоснованной биографии,

поскольку не все факты жизни и деятельности их соответствовали идеалу безупречности, в результате чего возникло множество изустных легенд и версий оппозиционного, скептического и чаще всего непроверенного и недостоверного характера.

Так, например, до сих пор остается неясной дата рождения Шолохова, что оказывается весьма важным при определении авторства «Тихого Дона». Не получили осмысления обстоятельства отъезда М. Горького на Капри, так же как и причины его возвращения в 1928 году. Что это было? Изгнание? Ссылка? Эмиграция? И последующий компромисс, согласие жить в «золотой клетке»?

В конце 1980-х годов возникла волна многочисленных публикаций, связанных с гипотезами гибели некоторых советских писателей: В. Маяковского, С. Есенина, того же Горького. Вопрос, что это было — самоубийство, убийство, естественная смерть, в данном случае оборачивался игнорированием вопроса о значимости творчества этих авторов для отечественной культуры.

В-третьих, страсть к сотворению кумира, возможно, непосредственно совмещается в сознании русского человека с не менее сильной страстью к ниспровержению этого кумира.

Страшный эпизод, данный А. Солженицыным в «Архипелаге» о приезде М. Горького в Соловки, гибелью или в чем-то повинного подростка, лег на подготовленную почву. Так же, как и рассказ И. Твардовского об отречении его старшего брата от отца, матери, семьи. Так же, как версия культа силы и жестокости в жизни и творчестве создателя поэмы «Хорошо!» (Ю. Карачивевский, «Воскресение Маяковского»). Так же, как гипотеза о клятвенно-преступничестве «красного графа» А. Толстого.

Тоталитарному мышлению, от которого так трудно нам всем избавиться, свойственно оперирование понятиями контрастными: друг/враг, наши/чужие, черное/белое, оно не знает полутонов, оно привыкло к жесткой идеологической позиции (пускай идеологические ориентиры и бывают противонаправленными).

М. Волошин несколько десятилетий тому назад просил своих соотечественников «помнить, что знамена, партии и программы — то же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома». Но волошинский принцип («А я стою один меж них в ревущем пламени и дыме и всеми силами своими молюсь за тех и за других») и по сей день остается утонченным для России. Поэтому современный читатель отворачивается не только от книг Горького, но и у Цветаевой лучше знает стихи «Лебединого стана» и строчку «свистящий звук СССР», нежелая «Поэму Горы» и «Поэму Конца», у Ахматовой — «Реквием», но не «Северные элегии», у Мандельштама — политическую инвективу «Мы живем, под собою не чуя страны», а не исповедальные строки «Чернозема».

В этих условиях перед учителем словесности остро стоит проблема отбора литературного материала и не менее остро — проблема выработки критериев оценки его. Главным из них видится уровень художественности, эстетического качества и значимости текста. Здесь чудес не бывает: литература сама себя может разоблачить, но способна и защитить себя, реабилитировать. Когда Время, прикоснувшись к некоторым, казалось бы, устаревшим страницам, «обожжется вдруг».

Данная книга — попытка не политизированного, но — с учетом появившихся публикаций, фактов, сведений и уточнившейся мировоззренческой расстановки сил — обновленного взгляда на историю русской литературы XX века. Поэтому, наряду с традиционными именами (монографические главы о В. Маяковском, М. Горьком, М. Шолохове, А. Твардовском, написанные отнюдь не с устоявшихся, официальных позиций), учитель словесности может

в ней прочитать портретный очерк об авторе, чье имя в России не упоминалось два десятилетия (А. Солженицын).

Предлагаемая книга не претендует на полноту охвата всего историко-литературного материала, но берет узловые, по мнению авторов, моменты литературного процесса. В главе «Отчаянье, полное надежд...» предлагается сжатая характеристика русской поэзии «серебряного века». Глава «Художник и революция: альтернативность позиций» посвящена анализу разных типов отношения творческой интеллигенции к «великому эксперименту» и рассмотрению того, как воплощались эти, зачастую конфликтные позиции в художественной практике 1920—1930-х годов. Глава «Проблемы восприятия литературы о войне» содержит размышления о причинах явного сужения статуса военной темы в современном литературно-критическом и читательском сознании, а также анализ того ценного, что было сказано о Великой Отечественной разными поколениями русских писателей в военные и послевоенные годы. В главе «Рубеж: 1960-е и шестидесятники в литературе» сочетается исследование того, что принесли «дети оттепели» в русскую литературу второй половины века, с «медальонной» трактовкой творчества отдельных писателей (от Ю. Трифонова и В. Шукшина до В. Высоцкого и В. Астафьева). Заключительная глава этой части «Другие берега (О литературе русского зарубежья «третьей волны»)», думается, вызовет особый интерес учителя-словесника. Она посвящена непростым жизненным и литературным судьбам И. Бродского, С. Довлатова, В. Аксёнова, А. Галича, Э. Лимонова, А. Терца.

Глава «Под Пизанской башней, или Отечественная словесность после читательского «бума» обращена к проблемам текущей, современной литературы. В ней ведется разговор о разных направлениях историко-литературного процесса 1980—1990-х годов.

Часть первая
ПРОБЛЕМЫ

**Времена не выбирают.
В них живут и умирают...**

Александр КУШНЕР.

Глава первая

«ОТЧАЯНИЕ, ПОЛНОЕ НАДЕЖД...» (О «серебряном веке» русской поэзии)

Быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него.

Александр БЛОК.

...в том столетье славном,
что случайно затесалось
меж двадцатым с девятнадцатым,
девятысотым начиналось
и окончилось семнадцатым.

Борис СЛУЦКИЙ.

Серебряный век... Мы уже свыклись с этим определением. Историк Л. Н. Гумилев считал, что именно он конкретизировал это словосочетание в его нынешнем значении, когда в 1945 году в разговоре со своей матерью Анной Андреевной Ахматовой повел речь о «серебряном веке» отечественной культуры, что и откликнулось через несколько лет в ахматовской «Поэме без героя» известными ныне строчками:

И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком плыл.

Справедливости ради можно заметить, что много раньше это определение мелькнуло в рукописях самобытнейшего мыслителя В. В. Розанова. В его недавно изданном «Мимолетном» есть фрагмент, датированный 25 апреля 1915 года, о том, что «Пушкин, Лермонтов, Кольцов (и еще очень немногие)... перейдут в следующий «серебряный век» русской литературы» (см.: Диалог, 1991, № 3, с. 18).

Но кто бы ни сказал «э» первым, существенней то, что это определение вошло в научно-критический и учебный обиход. С ним связывается представление об особом феномене в истории отечественной культуры, хронологически очень компактном, укладывающемся, по сути, в полтора-два десятилетия на рубеже XIX—XX веков и отмеченном, вместе с тем, чрезвычайной насыщенностью художественных и — шире — духовных поисков.

Это понятие обозначает не единственно календарные границы определенного явления. Далеко не все литературные реалии начала XX столетия — скажем, поэзия Демьяна Бедного, проза А. Серрафимовича или В. Вересаева — соответствует этому «имени». С другой стороны, данное определение «востребовано» не только литературной практикой. «Серебряный век» явил себя и в изобразительном искусстве — живописью и графикой А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова, М. Добужинского, М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова,

и в философии — книгами и статьями Вл. Соловьева, В. Розанова, Д. Мережковского, Н. Бердяева. С ним можно связывать и сценические новации М. Фокина, В. Мейерхольда, Н. Евреинова, и музыкальные открытия С. Рахманинова, А. Скрябина, И. Стравинского.

Характеризуя позднее атмосферу культурного ренессанса начала XX века, Н. Бердяев писал в книге «Самопознание»: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и надеждой на преображение жизни. Но все происходило в довольно замкнутом круге...».

В эту эпоху, находящуюся, как отмечено литературоведом Ю. М. Лотманом, ровно посередине между Пушкиным и нами, связь времен ощущалась особенно остро, поскольку она распадалась. А когда мир раскалывается, трещина, по памяtnому афоризму Г. Гейне, проходит сквозь сердце поэта. Поэзия стала выразителем трагических противоречий тех кризисных в российской, да и европейской истории лет, когда единивший людей духовный смысл, который традиционно предлагало христианство, казался уже не адекватным начавшемуся периоду великих преобразований и масштабных социальных сдвигов. Утрата веры в Бога (по восклицанию Ф. Ницше, подхваченному в разных странах, «Бог умер!») побудила человека искать сущностную опору в себе самом. А этот поиск, чрезвычайно питательный для искусства и, в особенности, искусства поэзии, стал щедр и на великие надежды, и на безмерное отчаяние. Критик Н. Старосельская так и обозначила эмоционально-психологический контрапункт той поры: «отчаяние, полное надежд» (Современная драматургия, 1992, № 1, с. 197).

В литературном сознании рубежа веков вызревает и в стихах этих лет предельно концентрированно выражается понимание того, что космос человеческого «я» куда более притягателен и неисчерпаем, чем любые метаморфозы внешней по отношению к нему действительности. Кроме того, самые проницательные художники угадали приближение глобальных катаклизмов и неизбежного в годы мировых войн и революций тотального обезличивания жизни. Вот откуда установка поэтов «серебряного века» прежде всего на «себя», порождавшая резкие и долгие упреки в индивидуализме и эгоизме.

Предельная субъективность, вообще культ личностного, интимного в искусстве этой поры были обусловлены верой в то, что человек самоосуществляется не массово, а всегда индивидуально.

Частное не противопоставляло себя историческому, но воспринималось как начало с ним соизмеримое.

«Серебряный век» преисполнен уважения к «дальней» классике (так, идеалом, «золотым веком» для поэзии предстает пушкинская «школа гармонической точности») и откровенно полемичен по отношению к тому, что непосредственно ему предшествовало. Демонстративное это отталкивание мотивировалось, прежде всего, тем, что служители муз ищут новые ответы на старые вопросы искусства и жизни и ставят в ряд насущных такие проблемы, на которых прежде внимание наших художников и мыслителей не сосредоточивалось.

В общественном мнении второй половины XIX столетия искусству отводилась роль далеко не служебная, но все-таки производная от задач социального реформаторства жизни или морального ее совершенствования, Искусство, о котором здесь речь, уклоняется от этих мессианско-воспитательных искушений и теряет интерес к «суетным вопросам политики» (А. Бенуа) и к этическому просветительству. При этом заметно снижается художественный престиж письма реалистического, ориентированного на воссоздание внешних черт бытия. Не забудем, помимо всего, что в эти годы широко распространяется фотография и появляется кинематограф. «Солнце наивного реализма закатилось», — безапелляционно констатировал А. Блок. Проблемно-тематическую и эстетическую «усталость» реализма ощутили и некоторые талантливые его сторонники — тому примером высказывания и создания позднего А. Чехова или Л. Андреева.

Поэзия рубежа веков решительно оспаривает стихотворную практику ближайших к ней десятилетий. В словесности последней трети XIX века, свидетельствует В. Розанов, «самой певучей флейтой был Надсон», чья творческая программа (равно как и многих его подражателей) исчерпывалась простодушным признанием:

Лишь бы хоть как-нибудь было излито,
Чем многозвучное сердце полно.

Аналогичное упование на «хоть как-нибудь» было свойственно и авторам стихов подчеркнуто гражданского плана, где настойчивое акцентирование социальной проблематики оборачивалось явным безразличием к заботам собственно поэтического мастерства.

«Серебряный век» сделал ставку на «истину, выраженную красотой» (формула Андрея Тарковского). Его представители не тешили себя иллюзией, будто «красота спасет мир» (тезис немецких романтиков, чаще приписываемый Ф. Достоевскому). Но они, бескомпромиссно отвергая мещански-буржуазный уклад с характерной для него тягой к выгоде «здесь и сейчас», исходили из того, что идеал духовности и гармонии, не укореняемый в самой реаль-

ности, должен быть воплощен и сохранен в созданиях искусства.

Уместно привести датированные 1914 годом выкладки грузинского поэта Галактиона Табидзе, точно выражающие пафос деятельности тех, кого мы видим на Парнасе «серебряного века»: «Жизнь наша столь коротка и недолговечна, что грош цена ей будет, если не находить в ней желаемое и желанное. ...Если их даже нет — радости и счастья — мы сами обязаны их сотворить, создать».

Стремление максимально эстетизировать чувства и помыслы, «иллюзионировать душу» (М. Врубель), когда искусство намеренно уходит от подражания реальности, добиваясь дерзкого ее преобразования энергией творческих мечтаний, грез, фантазий, воспоминаний о недостижимом или навсегда утраченном, возникает как художественная реакция на «всей этой жизни строй — некрасивый, неправый» (В. Брюсов). При этом имеется в виду не только (и не столько) конкретная общественная среда, сколько мироустройство в целом. Осознанное несогласие с ним обнаруживает себя чаще не открытой конфронтацией с его принципами, а подчеркнутым их игнорированием. Показательны строки Н. Гумилева:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда —
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.

В подобных декларациях (протицируем и В. Брюсова: «Быть может, все в жизни — лишь средство для ярко-певучих стихов...») отчетливо проступает и надменность самой поэзии, отвергающей прозаическое и обыденное ради возвышенного и идеального.

Атмосферу «серебряного века» выразительно характеризует М. Цветаева в статье «Нездешний вечер», посвященной памяти М. Кузмина: «Пир во время Чумы? Да. Но те пировали — вином и розами, мы же — бесплотно, чудесно, как чистые, духи... — словами: звуками слов и живой кровью чувств... Одни душу продают — за розовые щеки, другие душу отдают — за небесные звуки».

Разделительная грань между творчеством и частной жизнью художников, которая доселе казалась непреложной (вспомним пушкинское: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...»), теперь намеренно сводится на нет. Само бытие служителя муз воспринимается им и окружающими в прямой соотнесенности с его созданиями. Поэт хочет быть не только стихотворцем, а и «себятворцем». Формируется тот или иной стиль творческого поведения, когда творчество и биография творца последовательно и очевидно обуславливают друг друга и образ поэта формируется не единственно строчками его лирических монологов и поэм, но и внешностью, вседневной житейской практикой, кругом общения

и прочими «именными подробностями» его существования. Не случайно повышенный интерес как современников, так и последующих поколений вызывают личности и судьбы А. Блока, А. Ахматовой, Н. Гумилева... Оттого жизнеописания почти любого деятеля «серебряного века» (или мемуары, посвященные той поре) пользуются не меньшим читательским спросом, чем стихотворные или прозаические их произведения.

Если демократически настроенная творческая интеллигенция второй половины XIX столетия разделяла провозглашенное Некрасовым убеждение: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», то героям этих заметок их гражданственная миссия виделась как раз в том, чтобы оставаться всецело поэтами, поддерживающими и укрепляющими авторитет прекрасного и в самых неблагоприятных для него условиях.

Закономерно в эти годы в самой поэзии резко возрастает внимание к собственной ее специфике — к тому, что и делает стихи — поэзией. О задачах и возможностях искусства слова поэты напряженно размышляют и в стихах, и в статьях, и в многочисленных манифестах. Сей период в русской литературе отмечен образованием ряда школ и групп: сначала, на исходе XIX века, творческим спором с реализмом и натурализмом заявил о себе символизм, а в десятилетия нового столетия на поэтическую авансцену выдвинулись — уже в полемике с символистами — сторонники акмеизма и футуризма.

Конечно, творчество подлинных поэтов никогда не исчерпывается теми декларациями, под которыми или в которых значатся их фамилии. Безусловно, поэзия Блока не вмещается в каноны символизма, а стихи Ахматовой не воспринимаются лишь конкретизацией акмеистических теорий. Кроме того, в одной литературной «команде» подчас пребывали авторы, расходившиеся друг с другом, пожалуй, не менее, чем с поэтическими «инопартийцами». Достаточно сравнить таких символистов, как Ф. Сологуб и Вяч. Иванов, или таких акмеистов, как О. Мандельштам и С. Городецкий, таких футуристов, как В. Хлебников и И. Северянин. Наконец, не забудем и то, что в эти годы активно публикуются поэты, не фигурировавшие в «групповых» списках: И. Бунин, И. Анненский, М. Волошин. Вообще Парнас «серебряного века» удивляет редкостным обилием индивидуальностей.

Эта пестрота школ и имен, явившая поразительную многовариантность творческих устремлений, и отличает русскую поэзию начала XX столетия от того, какой она была в предшествующие этому периоду годы и какой она стала выглядеть в советскую эпоху. Литературным соперничеством этих «вариантов» обновляюще стимулировалось развитие искусства слова. Так, символизм открыл неведомые прежде музыкальные возможности русской речи. Осо-

бенно показательны в этом плане опыты К. Бальмонта, которого само звучание слов занимает и волнует не менее, чем их значение. Подобно магическим заклинаниям, его интонационно изощренная лирика обращается не столько к рассудку, сколько к интуиции читателя. Поэт-символист предпочитает не углубляться в реальность, а прорываться сквозь нее в сферы «неизглаголемого». Не случайно запись М. Пришвина: «Символизм — встреча мгновения с вечностью, а место встречи — личность».

Высокая поэтическая культура, продиктованная пониманием содержательных возможностей литературной формы, присуща и акмеистам. Но «символическому измерению» (В. Ходасевич) бытия, когда стиховой образ дразнил своей смысловой неисчерпаемостью и почти мистической неуловимостью, они противопоставили максимальную определенность и опредмеченность поэтической эмоции. Отношения и чувства в стихах Н. Гумилева или А. Ахматовой получают пластически-рельефное и вместе с тем парадоксально-лаконичное выражение.

Основанные на впечатляющей культурной эрудиции авторов и насыщенные неожиданными ассоциациями и метафизическими прозрениями, стихи этой эпохи, конечно же, непросты для восприятия. В. Брюсовым сказано: «Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником». И — продолжим уже от себя — собеседником художника. Поэзия — это, по удачному образу Н. Гумилева, «орган для шестого чувства». Чувства, равно необходимого и создателю стихов, и их читателю.

Долгое время считалось, что творцы «серебряного века», увлеченные «поэзией для поэзии», «жили среди огромной страны, словно на необитаемом острове». И сами поэты, уповавшие на самодостаточность искусства, болезненно ощущали свою отъединенность: «И было мукою для них, что людям музыкой казалось». С этим признанием И. Анненского перекликается ключевая фраза блоковской поэмы «Соловьиный сад»: «Заглушить рокотание моря соловьиная песнь не вольна».

Но, открывая из наших дней ту исторически невозвратимую эпоху, мы понимаем, что на «соловьиную песнь», сколь бы мучительной ни была она для самого певца, душа человеческая отзывается куда более охотно и радостно, нежели на грозное «рокотание моря». Вот почему остаются неизменно актуальными вдохновленные безмерной надеждой размышления первого поэта «серебряного века»:

«Мы знаем все, как искусство трудно, знаем, как прихотлива и капризна душа художника. И мы от всего сердца желаем, чтоб создалась наконец среда, где мог бы художник быть капризным и прихотливым, как ему это нужно, где мог бы он оставаться самим собой, не будучи ни чиновником, ни членом коллегии, ни ученым.

Мы знаем, что ему это необходимо для того, чтобы оставить наследие не менее нужное, чем хлеб, тем же людям, которые сегодня назойливо требуют от «мрамора» «пользы» и царапают на мраморе свои сегодняшние слова, а завтра поймут, что «мрамор сей ведь Бог» (А. Блок).

ЛИТЕРАТУРА

- Русская поэзия серебряного века. 1890—1917: Антология. — М., 1993.
«Серебряный век» русской поэзии. — М., 1993.
Поэзия серебряного века (1880—1925). — М., 1991.
Русская поэзия начала XX века. Дооктябрьский период. — М., 1988.
Парнас серебряного века. — Екатеринбург, 1994.
- Серебряный век: Мемуары. — М., 1990.
Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993.
Бавин С., Семибратова И. Судьбы поэтов серебряного века. — М., 1993.
- Богомолов Н. В зеркале «Серебряного века»: Русская поэзия начала XX века. — М., 1990.
Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986.

Глава вторая

ХУДОЖНИК И РЕВОЛЮЦИЯ: АЛЬТЕРНАТИВНОСТЬ ПОЗИЦИЙ

Как бы ни оценивалась русская революция семнадцатого года в конце столетия, в начале XX века все думы творческой интеллигенции были связаны с ощущением надвигающихся и неизбежных перемен, которые должны были круто изменить историческую судьбу России. Так, три «властителя умов» начала века, — Л. Толстой, М. Горький, А. Блок — каждый по-своему восприняли наступившую эпоху. Л. Толстой в статье «Конец века» (1905) писал: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения людей». В 1901 году в одном из писем М. Горький также пытается «прочитать» будущее: «Новый век — воистину будет веком духовного обновления... множество погибнет людей, но еще больше родит их земля, — и в конце концов — одолеет красота, справедливость, победят лучшие стремления человека». Характеризуя атмосферу начала века, А. Блок в статье «Вл. Соловьев и наши дни» (1921) вспоминает: «Уже январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, ...самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предизвестий». В этих фрагментах все сущностно. И то, что это высказывания трех художников, во многом определявших лицо литературы начала века (реализм, социалистическое искусство, модернизм). И то, что каждый видит свое в грядущем. Для Толстого характерно акцентирование внимания на неизбежности прихода новой веры, новой религии. Блок — весь в области эмоционально-мистических предчувствий. Горький не только пророчествует кровь и гибель многих во имя новой красоты и новой справедливости, но и оправдывает возможные жертвы во имя победы «лучших стремлений человека».

Также неоднозначно, строго индивидуально было восприятие творческой интеллигенцией событий семнадцатого года. Очень условно можно выделить три типа отношения к революции: ее приятие, активно-агрессивное отрицание и, пожалуй, наиболее трагическая позиция — попытка встать «над схваткой».

Традиционно к группе художников, принявших революцию, относят таких сформировавшихся еще до Октября писателей, как М. Горький, В. Маяковский, С. Есенин, Д. Бедный, В. Брюсов, А. Серафимович, А. Блок, Н. Асеев. В данном случае обычно ссылаются на известные высказывания поэтов и писателей. В. Маяковский: «При-

нимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей футуристов) не было. Моя революция».

С. Есенин: «Небо — как колокол,
Месяц — язык,
Мать моя — родина,
Я большевик».

Часто при анализе поэзии Есенина после Октября своеобразным эпиграфом становятся его слова: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном». Непременной при разговоре о восприятии революции А. Блоком становится цитата из статьи «Интеллигенция и революция»: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».

Между тем, отношение перечисленных писателей к революции и ее последствиям было много сложнее и противоречивее, чем это обычно трактуется. Здесь, видимо, необходимо учитывать по крайней мере три момента. Во-первых, открытую публикацию архивных материалов, разнообразных мемуаров «с того берега», утаиваемых до последнего времени высказываний и даже произведений. Так, появление «Несвоевременных мыслей» М. Горького, где явно звучит мысль о несовместимости культуры и революции, значительно смещает акценты в проблеме «М. Горький и Октябрь». Во-вторых, надо иметь в виду, что отношение писателей к революции не было раз и навсегда заданным и неизменным. Эмоции, оценка, восприятие менялись, мировоззренческая эволюция у многих была, и была весьма сложной. Так «дистанция огромного размера» между теми же «Несвоевременными мыслями» Горького и его «С кем вы, мастера культуры?», статьей 1932 года, где писатель уже считает, что «культура не является внутренней необходимостью капиталистического мира» (т. 26, с. 256), а отнюдь не революции. Столь же глубока разница между «Сестрами» А. Толстого берлинского варианта и их изданием в Советском Союзе. Но был и обратный процесс: от эмоционального восприятия революции, как оглушающей, обновляющей стихии, к трезвой оценке ее последствий. Здесь можно вспомнить страницы воспоминаний К. Чуковского, посвященных последним дням А. Блока, или тот путь, что прошел О. Мандельштам: от идеи жертвенности, от интеллигентского комплекса вины перед народом: «Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту... Чувствую себя должником революции» (ответ на анкету «Читатель и писатель» 1928 г.) к «Воронежским тетрадам», к образу «века — волкодава» и стихотворению, ставшему теперь широко известным:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца, —
Там припомнят кремлевского горца.

В-третьих, не секрет, что некоторые произведения, весьма сложные и глубокие, «подгонялись» советскими литературоведами под удобную, чаще всего идеологического характера схему, которая прочно закреплялась в практике вузовского и школьного преподавания истории русской литературы XX века. Конечно, при пересмотре стереотипов трактовки того или иного произведения нужно бояться своеобразной «болезни левизны», поразившей некоторую часть современных литературоведов и критиков, пужно бояться своеобразного «литературоведческого хулиганства». Единственный путь сейчас — привлечение новых фактов и объективное прочтение текста.

Возьмем для примера классический текст — поэму А. Блока «Двенадцать» (1918 г.). Стереотип восприятия поэмы хорошо известен. «Двенадцать» интерпретируется прежде всего как поэма о революции, революцию воспевающая и освящающая. Отсюда и схема анализа. Конфликт определяется как конфликт старого и нового: «Черный вечер. Белый снег». Система образов подчинена этому конфликту: образы «старого мира» — «писатель — вития», «буржуй на перекрестке», «невеселый товарищ поп», «барыня в каракуле», «пес голодный» и образы мира нового, прежде всего двенадцать красногвардейцев. Образ Христа оценивается как образ, посредством которого автор говорит о святости стихии, ветра, разрушения и обновления, которые несет революция. Так можно прочитать поэму, но, думается, это отнюдь не единственная трактовка ее. Оттолкнемся от весьма странного поведения А. Блока по отношению к своей поэме. Автор никогда не читал ее перед аудиторией, отговариваясь тем, что не помнит ее наизусть. Хотя сейчас известна дневниковая запись поэта, свидетельствующая о том, что А. Блок прекрасно сознавал: выучить поэму и читать ее со сцены — верный путь к комфортной и обеспеченной жизни в условиях новой власти. Широко известно высказывание автора поэмы о том, что он сам не понимает, как в финале возникает образ Христа, он появляется как бы помимо воли поэта. И в то же время, завершив поэму, Блок записывает в своем дневнике: «Сегодня я — гений». Отношение поэта к своему созданию было весьма неоднозначным и противоречивым, что заставляет вновь и вновь вчитываться в знакомые со школьной скамьи строки.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что в «Двенадцати» не только конфликт социально-политического свойства (старого и нового) — сюжет ее двигает вечный для мировой литературы «любовный треугольник», и центральное событие в поэме —

убийство, убийство из-за ревности и поправной любви: —

- Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...
- Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

Тысячи страниц посвящены трагедии ревности, трагедии гибели любимого человека. Вечный сюжет. Ответ русской литературы известен: за любое преступление человек должен нести наказание, если поправа святая заповедь «не убий», чем бы ни мотивировался поступок, впереди — самое страшное наказание — муки совести. И первоначально Петруха страдает так, как страдали все его предшественники:

- Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...
Все быстрее и быстрее
Уторапливает шаг.
Замотал платок на шее —
Не оправится никак...

И, пожалуй, здесь начинается самое удивительное в поэме: новое общество не отвергает убийцу, новая мораль не гнушается преступником, но смеется над его муками и оправдывает его преступление «по личным мотивам» «особенностями времени», «общественными задачами»:

- Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
- Поддержи свою осанку!
- Над собой держи контролы!
- Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет бремя
Нам товарищ дорогой!

Более того, после убийства Петруха становится «вполне своим», связанным с «товарищами» «круговой порукой крови»: «Али руки не в крови Из-за Каткиной любви? — Шаг держи революционный! Близок враг неугомонный!».

Да, перед нами — убийцы, воры, грабители, которым «на спину б надо бубновый туз!». Да, вполне возможно, что Блок осознал, что революция «шла снизу» и была необходима народу, который

уже не мог и не хотел жить по-прежнему; у разрушителей старого мира была своя правда:

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!
Эх, эх, без креста!

Но мысль о том, что Блок «освящает» все преступления революции, является, на наш взгляд, несомненной идеологической натяжкой, о чем свидетельствует и финал поэмы. Обращает на себя внимание ритмический сбой последних строк поэмы, звучащий частушечным переплясом:

Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули неведим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Здесь настораживает многое. Красный флаг («Это — ветер с красным флагом Разыгрался впереди») становится кровавым, Христос же появляется в белом венчике, но не венце. Венчик по христианскому обычаю кладут на лоб покойнику. Итак — мертвый Христос, погибшая «Святая Русь», конец старой веры, нравственности, духовности. О каком «освящении» революции образом Христа-покойника может идти речь?

Как известно, поэтическая ткань «Двенадцати» соткана как бы из услышанных на улицах революционного снежно-вихревого Петрограда обрывков разговоров, монологов, диалогов, моментально запечатленных сценок и картин. Автор как бы вне оценки происходящего, он дает слово самой Улице. И только предпоследняя глава, одиннадцатая, начинается с авторского голоса:

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Никого не жаль...

О. Мандельштам как-то заметил, что «Двенадцать» Блока «гениальна так же, как фольклор», и не нужно ее истолковывать только как пример «положительного» отношения русской интеллигенции к революции.

Итак, при размышлении о проблеме «художник и революция» применительно к тем писателям, чье творчество определилось еще до Октября, и традиционно относящихся к группе «принявших революцию», необходимо учитывать все факты и материалы, опубли-

ликованные в последние годы, рассматривать мировоззренческую позицию Горького, Блока, Есенина, Брюсова, Маяковского, Толстого в ее сложной эволюции, особое внимание и объективность должны присутствовать при анализе художественных произведений, созданных в ту пору.

Вопроса «принимать или не принимать» действительно не было у писателей, рожденных Революцией. Речь идет о таких художниках, как Дм. Фурманов, А. Фадеев, Л. Леонов, М. Светлов, И. Уткин, Вс. Иванов и др. Многие из них пришли в литературу с фронтов гражданской войны, где сражались на стороне красных с Колчаком, Деникиным, Врангелем, английской и немецкой интервенцией. «Моя революция» — вот основной пафос их книг, долгое время определявших лицо официальной советской литературы. Обвинять их в какой-либо конъюнктуре (как это сейчас иногда делается) по меньшей мере неэтично. Они пришли в литературу со своей правдой о революции. Другое дело, что это была не единственная правда о ней.

Другая значительная группа творческой интеллигенции, выделяемая по принципу отношения к революции 1917 года, это писатели, не принявшие ее: Л. Андреев, И. Бунин, А. Куприн, Б. Зайцев, И. Шмелев, А. Ремизов, Саша Черный, Тэффи, Арк. Аверченко, Д. Мережковский, К. Бальмонт, Вяч. Иванов, В. Ходасевич, Г. Адамович, Г. Иванов, И. Северянин...

Наиболее резко и определенно реализована эта позиция в «Окаянных днях» Ивана Бунина, где главной стала мысль о невозможности жить в этом, новом мире (...в их мире, в мире поголовного хама и зверя, мне ничего не нужно...) и где выразилось буквально физиологическое неприятие того, что свершилось: «Тяжесть на душе несказанная. Толпа, наполняющая теперь улицы, невыносима физически, я устал от этой скотской толпы до изнеможения» (Литература русского зарубежья. Антология. т. 1. кн. 1. М. «Книга» 1990. с. 65). Для Бунина революция — болезнь, поразившая целую нацию и проявившая худшие ее черты: «Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом — Чудь, Мерья. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, «шаткость», как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: «Из нас, как из дерева — и дубина, и икона, — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев» (с. 70). Революция, по Бунину, и в этом ее дьявольская, сатанинская суть, пробудила в народе «хама и зверя», позволила ему открыть кровавый счет, «убила восприимчивость» к добру и злу, заставила «перешагнуть меру». В результате: убиты 7, 70 или 700 — все равно, коль счет крови открыт, коль рухнули все заставы, божеские и человеческие. Взгляду, оправдывавшему революцию, которую И. Бу-

пин воспринимает как «только низость, только грязь, только зверство», и которая якобы совершилась во имя народа, автор «Окаянных дней» противопоставляет вопрос: «А белые не народ?»: «Народу, революции все прощается, — «все это только эксцессы». А у белых, у которых все отнято, поругано, изнасиловано, убито — родина, родные колыбели и могилы, матери, отцы, сестры, — «эксцессов», конечно, быть не должно... «Салтычиха, крепостники, зубры...» Какая вековая низость — шулерничать этой Салтычихой, самой обыкновенной сумасшедшей. А декабристы, а знаменитый московский университет тридцатых и сороковых годов, завоеватели и колонизаторы Кавказа, все эти западники и славянофилы, деятели «эпохи великих реформ», «кающийся дворянин», первые народовольцы. Государственная Дума? А редакторы знаменитых журналов? А весь цвет русской литературы? А ее герои? Ни одна страна в мире не дала такого дворянства. «Разложение белых...». Какая чудовищная дерзость говорить это после того небывалого в мире «разложения», которое явил «красный» народ» (с. 74).

Появление «Окаянных дней» за границей роковым образом повлияло на восприятие творчества И. Бунина в Советском Союзе. Впрочем, стойкое негативное отношение было характерно для оценки **всех** эмигрировавших писателей. Десятилетиями слово «эмигрант» было фактически синонимичным слову «предатель».

Статистика свидетельствует, что на русском языке за границей с 1918 по 1968 год было опубликовано 1080 романов и более тысячи стихотворных сборников. Это целая литература, которая, бесспорно, является неотъемлемой частью русской культуры двадцатого столетия.

Современное отечественное и зарубежное литературоведение предлагает выделить «три волны» в русской эмиграции XX века: 1. литературная эмиграция 1920-х годов; 2. эмиграция периода войны; 3. диссидентская эмиграция 1970—80-х годов.

Есть еще одна не хронологическая, но сущностная триада, предложенная В. Н. Осиповым в статье «Три отношения к политике»: ненависть; спекуляция; любовь (см. подробнее: Г. Рар. Зарубежная Россия // Диалог. 1992. № 18, с. 22—27).

Ненависть бесплодна, но ею, увы, жили многие политические эмигранты: «Родичу ненавидят за ее нелегкую историческую судьбу, за первенство государственного интереса над личным, за тысячелетие веры в своих правителей и в свою Церковь. Ненавидят народ за его равнодушие к ярмарочной свободе». Не столь бесплодна, сколь отвратительна, спекуляция по отношению к покинутой родине, где мораль — это то, что выгодно. В таком отношении к родине А. И. Солженицын обвинил некоторых писателей

«третьей волны», самого себя, кстати, не считавший эмигрантом, ибо его вынудили покинуть Россию.

Истинный патриотизм — это «зрячая любовь»: «До пограничного ручья и дедовского наличника, до вздоха последнего — любить... За что ты любишь Ее, брат? Говорят, вид Ее жалок и бесчеловечен, маска до отвращения безобразна. Разве мало красоток на белом свете?.. Нация воров и пьяниц, ханжей и ябед. Что вы доказали этим? Любить, это значит переделать».

Любовь к России, «тоска по родине» — доминирующий пафос литературы эмиграции «первой волны», Борис Зайцев, один из ведущих ее писателей, так писал в статье «Изгнание»: «С чем прибыли, то и распространяли эмигрантские писатели, главное в этом было — Россия... в огромной части писаний эмигрантских за спиной стояла великая русская классическая литература. Русский «дух духовности» и гуманизма жив в ней, да и как не жить, если все на нем были воспитаны и им пропитаны?» (Диалог. 1991, № 18, с. 5). Некоторые исследователи, прежде всего зарубежные (например, Г. Струве) считают, что именно в эмиграции литература сохранила свое национальное лицо, и предлагают выделить «два потока» в русской литературе XX века: советская литература, порвавшая связь с великими гуманистическими традициями русской культуры XIX столетия, и собственно русская, в изгнании продолжавшая борьбу с бездуховностью новой политики, реальная преемственница Пушкина, Достоевского, Толстого.

Такая точка зрения правомерна, думается, только по отношению к так называемой «официальной», открыто идеологизированной литературе советского периода. Но историко-литературный процесс в нашей стране, творческие судьбы отдельных писателей были, безусловно, много сложнее, неоднозначнее, чем это следует из изложенной выше позиции. На протяжении всех десятилетий существования советской власти всегда была сильна литература «духовного сопротивления», существовавшая в открытой (20-е годы), а после скрытой (с 30-х годов) оппозиции к официальной. Ныне вышел первый отечественный учебник, посвященный литературе эмиграции. Это книга А. Г. Соколова «Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов». М., 1991. В нем систематизированы и описаны основные литературные факты, события, издания литературной эмиграции. Дан краткий очерк творчества некоторых представителей литературы в изгнании — от Д. Мережковского и И. Бунина до Саши Черного и Арк. Аверченко.

Наконец, третья группа писателей, чью позицию можно охарактеризовать как трагическую по своей сути попытку быть «вне политики», «встать над схваткой», ибо ими двигали особые, вневременные мотивы. Так, для М. Волошина главную ценность жизни являл человек, кто бы он ни был по своему социальному поло-

жению или политическим взглядам. Посему он в своем доме в Коктебеле в страшное время братоубийственной войны прятал от смерти то красных, то белых, смотря по тому, чье «тысячелетие было на дворе»: «А я стою один меж них в ревущем пламени и дыме и всеми силами своими молюсь за тех и за других».

Когда говорят о гражданской позиции А. Ахматовой в годы революции, обычно цитируют известное стихотворение 1917 года «Мне голос был. Он звал утешно, Он говорил: «Иди сюда, Оставь свой край глухой и грешный, Оставь Россию навсегда». Акцентируют при этом стойкость поэта, остающегося вместе с родиной: «Но равнодушно и спокойно Руками я замкнула слух, Чтоб этой речью недостойной Не осквернился скорбный дух». Но при этом как бы забывается оценка Ахматовой того, что произошло в стране. Между тем, она была абсолютно однозначна: Поэт не может бросить «землю на растерзание врагам», она воспринимает революцию, как «глухой чад пожара», но тем более, по Ахматовой, невозможно и безнравственно покинуть Россию, Россию в беде — вот истинная причина того, что Ахматова осталась на родине, хотя, безусловно, у нее был выбор и возможность эмиграции. О духовной высоте позиции Ахматовой свидетельствует ее стихотворение 1922 г., гораздо менее известное, чем «Мне голос был...», поэтому считаем возможным привести его полностью:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.
Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.
А здесь, в глухом чадуге пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.
И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

Именно Ахматовой принадлежат пророческие слова-предупреждение о том, что поэту нельзя в стихах предсказывать свою судьбу: обязательно сбудется. Но она же первая нарушила эту заповедь, еще в 1915 году молясь за Россию, прося Бога ценою своего счастья спасти родную землю:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар, ..

Отыми и ребенка и друга,
И таинственный песенный дар...

Все сбылось, кроме последней строчки.

Также демонстративно и неоднократно заявляла о своей позиции «над схваткой» М. Цветаева, подчеркивая, что никакая политика ее не интересует. И, если Волошин думал о правоте обеих сторон, то М. Цветаева настаивала на неправоте любых политических пристрастий. Уже в «Лебедином стане» сказала, как печатала, о красной армии: «Нету лиц у них и нет имен, Песен нету», но и о царе не менее лестно: «Пал без славы — Орел двухглавый. Царь! Вы были Неправы». После выступления во Дворце искусств, за которое ей новая власть заплатила 60 рублей, говорит: «60 рублей эти возьмите себе — на три фунта картофеля... или на 6 коробок спичек, а я на свои 60 рублей пойду и у Иверской поставлю свечку за окончание строя, при котором так оценивают труд поэта». В то же время именно Цветаева среди первых заговорила о трагедии эмиграции, которая роковым образом пала на ее судьбу: и там она была «не своя»: «В эмиграции меня с начала (сгоряча!) печатают, потом, опомнившись, изымают из обращения, почуяв не свое: тамошнее»; «Стихов моих нигде не берут, пишу мало — и без надежды, что когда-нибудь увидят свет»; «Все остается в тетради... Окончательно переселилась в тетрадь»; «Надо мной здесь люто издеваются, играя на моей гордыне, моей нужде и моем бесправии (защиты нет)». «Тоска по родине» — вот пафос стихов и мемуарной прозы поздней Цветаевой, подготовивший решение вернуться вслед за мужем и дочерью в новую Россию, при полном осознании, что ей там места нет:

«Нас родина не позовет!

Езжай, мой сын, домой — вперед —

В свой край, в свой век, в свой час, — от нас —

В Россию — вас, в Россию — масс,

В наш — час — страну, в сей — час — страну!

В на — Марс — страну! В без — нас — страну!

Дорого заплатила семья Цветаевых-Эфрон за свою любовь к святой Руси, ставшей Россией-масс. Сестра и дочь Цветаевой большую часть жизни провели в тюрьмах, лагерях, ссылках. Муж убит вскоре после возвращения в СССР. Сына не стало на Великой Отечественной. Прах самого поэта, добровольно ушедшего из этого ада жизни, покоится далеко от любимой московской земли, в чужой Елабуге.

* * *

Та же разногласия мнений и отношений к революции характерна для историко-литературного процесса двадцатых годов. Условно можно выделить три глобальные проблемы эпохи, по поводу которых писатели **прямо** вступили в полемику друг с дру-

гом: «человек и революция», «новый гуманизм», «интеллигенция и революция». Безусловно, все три чрезвычайно по сути близки между собой, но для анализа литературной ситуации двадцатых годов, характеристики позиций писателей есть смысл рассмотреть их отдельно.

I. Человек и революция.

Важнейшим в этой проблеме стал вопрос: «революция для человека или человек для революции?»

Для Д. Фурманова, А. Фадеева или, скажем, А. Серафимовича ответ на этот вопрос был прост и однозначен. Здесь уместно привести две цитаты из классиков марксизма. Маркс и Энгельс считали: «Если характер человека создается обстоятельствами, то надо, стало быть, сделать обстоятельства человеческими». Ленин уже после революции настаивал: «Капитализм душил, подавлял, разбивал массу талантов в среде рабочих и трудящихся крестьян. Таланты эти гибли под гнетом нужды, нищеты, надругательства над человеческой личностью. Наш долг теперь уметь найти эти таланты и приставить их к работе».

«Чапаев», «Разгром», «Железный поток», «Неделя», позже — «Как закалялась сталь», «Человек меняет кожу», «Педагогическая поэма» написаны ради того, чтобы показать, как человек становится человеком, ломая «нечеловеческие обстоятельства». Отсюда и типология героев этой литературы: герой-руководитель процесса переделки жизни (Кожух, Лёвинсон, Клычков, Жухрай), обязательно — командир, большевик, комиссар и герой, идущий в революцию, переживающий «момент истины» в ее восприятии (Морозко, Павел Корчагин, Любовь Яровая).

Эту, быстро ставшую традиционной, расстановку сил в литературе А. Фадеев характеризует в начале тридцатых годов следующим образом: «Какие основные мысли романа «Разгром»? Первая и основная: в гражданской войне происходит отбор человеческого материала, все враждебное сметается революцией, все не способное к настоящей революционной борьбе, случайно попавшее в лагерь революции отсеивается, а все поднявшееся из подлинных корней революции, из миллионных масс народа закаляется, растет в этой борьбе. Происходит огромнейшая переделка людей. Эта переделка людей происходит успешно потому, что революцией руководят передовые представители рабочего класса — коммунисты, которые ясно видят цель движения и которые ведут за собой более отставших и помогают им перевоспитываться».

Предложенная Фадеевым расстановка сил, идей и героев довольно быстро стала общепринятой схемой официальной литературы, а первые книги, сделанные по этой схеме, — каноническими. Об этом, в частности, свидетельствует взгляд К. Федина уже 50-х годов на роман «Чапаев»: «Такого решения задачи, как герои Фур-

манова, кроме него, тогда еще никто не дал... Фурманов дал критике первую твердую опору в ее требованиях к писателям показать героя нового времени — опору искомого и должного в советской литературе».

Между тем, далеко не все писатели двадцатых годов решали проблему «человек и революция» «по Фадееву» или «по Фурманову». В этом смысле небезынтересно сопоставить альтернативные по своей трактовке однотипного образа книги. Речь идет о «Чапаеве» и «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка. Образы Чапаева и командарма (Фрунзе) сопоставимы по многим причинам: оба имели реальных прототипов, оба — «выходцы из народа», волею судьбы, точнее, революции стали во главе воюющих за свободу и справедливость масс. Оба талантливы, сильны, оба — самобытные и красивые по-своему личности. Итак, перед нами герои гражданской войны, натуры исключительные и героические, а потому, по законам искусства, а, может быть, и жизни, обреченные на трагическую скорую смерть. Но гибель Чапаева не воспринимается как трагедия. Это, пожалуй, одна из первых «оптимистических трагедий» советской литературы, ибо у героя Фурманова нет ни трагического выбора, ни трагической вины. Чапаев погибает в борьбе «за правое дело». Иное дело командарм. Уже с первых страниц повести очевидно, что герой ее подсознательно уверен в том, что идти или не идти на операцию, это идти или не идти на смерть. Во имя чего? Перед командармом трагический выбор: послушаться своего, личного чувства — инстинкта самосохранения или подчиниться коллективному разуму, в данном случае — дисциплине партии? Он решается на последнее, на смерть, ибо уже не принадлежит себе. В этом, по Пильняку, трагическая вина его героя. Да, с классовой точки зрения командарм поступил верно, но с общечеловеческой — бессмысленно, как бессмысленно жестокое решение партии, которое, кстати сказать, оборачивается своеобразным решением одного человека, постепенно заменяющего понятия «партия», «народ», «государство».

Иосиф Уткин писал в 1928 году своему другу: «Неприятное, изживаемое противоречие нашей замечательной эпохи: невнимание к личности. Диктатура коллектива — борьба за государственность оставила личность как некую абстрактность. Те же причины выработали известную — и часто очень незаурядную — недоверчивость к личности как индивидуальности. Когда полк наступает, то мозоли рядового в расчет не принимаются, хотя бы их было у него по две на каждом пальце. Но конечная цель революции — это именно человек, ибо человеку революция, а не наоборот».

Одним из первых о последствиях «диктатуры коллектива» и «невнимания к личности» в русской послереволюционной литературе повел речь писатель-еретик Е. Замятин своим романом-

антиутопией «Мы». Писатель показывает результат победы коллективного разума, победы «мы» над «я». Перед нами гротесково-сатирическая модель тоталитарного мира, строго иерархическое Единое Государство с Благодетелем на вершине. Крепят его мощь и единство уже не люди, но «нумера», одновременно идущие на работу, строем гуляющие, в час обеда все разом подносящие ложку ко рту, наслаждающиеся механической музыкой, внимающие правозверным виршам. За примерное поведение — розовые талончики с правом на регламентированную любовь. За послушание — стеклянный газовый колпак, столь напоминающий фашистские газовые камеры. Но, пожалуй, страшны не внешние, легкоузнаваемые перемены жизни при «казарменном социализме», но перемены, произошедшие с психикой человека. Для человека, согласившегося стать «кумиром» и жизнь свою посвятить Единому Государству и Благодетелю, послушание становится эквивалентом свободы, а красота является в образе прямой линии, доброта заменяется силой: «Если они не поймут, что мы несем им математически-безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми». Человек становится бездуховен и бездушен, он может спокойно смотреть на предсмертные мучения своей возлюбленной. Аномальный социум рождает душевно-больную личность (в романе — человека без души).

Об аномальности происходящей революции, о возможных последствиях «великого эксперимента» для самого хода жизни и для человека — еще одно произведение двадцатых годов — «Собачье сердце» М. Булгакова. По своему рождению и воспитанию (семья профессора Киевской духовной академии, где вера в любовь, искусство, устойчивость и ценность Дома была незыблема), по своей профессии (врач) Булгаков органически не мог принять возможность и законность скачкообразного, революционного развития общества, по взглядам своим, подкрепленным естественнонаучным знанием, он эволюционист. Отсюда в «Собачем сердце» возникает образ большого, саморазрушающегося «дома-социума» с более чем странным «человеком» в центре него. Да, именно после 1917 года «в один прекрасный день пропали все калоши» и перестало работать паровое отопление. Профессор Преображенский весьма точно обозначил истоки «распада связи времен»: «разруха не в клозетах, а в головах», «Двум богам служить нельзя! Невозможно в одно и то же время подметать трамвайные пути и устраивать судьбы каких-то испанских оборванцев!». Филипп Филиппович по-прежнему, как в «старые добрые времена» хочет «обедать в столовой, оперировать в операционной», иметь «возможность принять пищу там, где ее принимают все нормальные люди, то есть в столовой, а не в передней и не в детской». Профессор точно знает, что основа нормального жизнеустройства и порядка — про-

фессионализм, а не «пение хором»: «Если я, вместо того чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха».

Но Преображенский **сам** решился на эксперимент, опыт неестественный, в результате чего в его Доме обосновался Шариков, который еще в прежней ипостаси точно знал, что «учиться совершенно ни к чему, когда мясо и так пахнет за версту», став же «человеком» («кто был никем, тот станет всем») и освоив книгу, данную ему Швондером (Переписка Энгельса с Каутским), моментально осознал, во-первых, что не согласен с обоими, во-вторых, и это главное, нужно «взять все, да и поделить».

«Мы» Замятина и «Собачье сердце» М. Булгакова нередко называют «литературой предупреждения». Это, увы, так. В одном разговоре с режиссером, поставившим «Собачье сердце», на упрек по поводу того, что Шариков в его спектакле (как и в известной кинематографической версии «Собачьего сердца») просто блистателен в отличие от Преображенского и Борменталя, которые как-то «недотягивают», тот горько усмехнулся и ответил: «Шариков? Шариковы не проблема. Любой сыграет. А где же я сейчас найду актера, который смог бы сыграть настоящего московского профессора?».

II. Проблема нового гуманизма.

Одним из первых заговорил о приходе с революцией нового мироощущения В. Маяковский в стихотворении 1918 года «Хорошее отношение к лошадям». С начальных строк его возникает еще старый, присущий раннему Маяковскому конфликт: поэт и зло жизни; любовь и ненависть; доброта, распаханность ей лирического героя и грубость мира:

Лошадь на круп
грохнулась,
и сразу
за зевакой зевака,
штаны пришедшие Кузнецким клешить,
сгрудились,
смех зазвенел и зазвякал:
— Лошадь упала! —
— Упала лошадь! —
Смеялся Кузнецкий,
Лишь один я
голос свой не вмешивал в вой ему.
Подошел
и вижу
глаза лошадиные...

Но ситуация «общей звериной тоски» резко меняется к финалу сти-

ха, где открываются новые, праздничные перспективы, где жизнь полна смысла и добра: только

лошадь
рванулась,
встала на ноги,
ржанула
и пошла.
Хвостом помахивала.
Рыжий ребенок.
Пришла веселая,
стала в стойло.
И все ей казалось —
она жеребенок,
и стоило жить,
и работать стоило.

Это — общее ощущение радости от прихода новой жизни. Между тем, любая гражданская война — всегда война братоубийственная. И литература двадцатых годов буквально переполнена сюжетами, где классовый конфликт проходит через Дом, через семью: брат идет на брата (новелла «Двойное кольцо» в романе Ю. Яновского «Всадники», или новелла «Письмо» в «Конармии» Бабеля), отец против сына («Родинка» М. Шолохова), революция разбивает семью, делает непримиримыми врагами мужа и жену, бывших возлюбленных («Любовь Яровая» К. Тренева, «Сорок первый» Б. Лавренева). Ради чего рушатся кровные узы? Ради чего ниспровергаются старые, проверенные веками христианские заповеди, прежде всего — «не убий»? Видимо, прав был Н. Бердяев, считавший коммунизм, привнесенный на русскую почву, своеобразной новой религией, со своим учением о грехопадении (прибавочная стоимость), своим мессией (пролетариат) и чрезвычайно сильным культом жертвенности: «во имя счастья будущих поколений». В идеологии, искусстве, массовом сознании происходит формирование нового идеала, воспевающего необходимость борьбы, жестокости и кровавой, во имя грядущего царства справедливости, во имя «свободы, равенства и братства». Проблема «революционного гуманизма» в очерке М. Горького «В. И. Ленин» — одна из основных и решение ее писателем на многие годы стало каноническим, единственно возможным решением. Что делает Ленина в глазах М. Горького Человеком с большой буквы? Во-первых, особый героизм «вождя мирового пролетариата»: «Героизм его почти совершенно лишен внешнего блеска, его героизм — это нередкое в России скромное, аскетическое подвижничество честного русского интеллигента-революционера, непоколебимо убежденного в возможности на земле социальной справедливости, героизм человека, который отказывается от всех радостей мира ради тяжелой ра-

боты для счастья людей» (идеал аскетизма). Во-вторых, идеал борьбы: «Для меня исключительно важно в Ленине именно это его чувство непримиримой, неугасимой вражды к несчастьям людей, его яркая вера в то, что несчастье не есть неустраняемая основа бытия, — а мерзость, которую люди должны и могут отместить прочь от себя». В-третьих, «воинствующий оптимизм материалиста» (по Горькому — главная черта характера Ленина) с непреложностью ведет к мысли о правильности любых средств при достижении благой цели: «Драка! Что делать? Каждый действует как умеет»; Размышляя о жестокости революционной тактики и быта, Горький убеждает себя и читателей в правомерности слов Ленина: «Чего вы хотите? — удивленно и гневно спрашивал он. — Возможна ли гуманность в такой небывало свирепой драке? Где тут место мягкосердечию и великодушию?... Не должны, не в праве бороться, сопротивляться? Ну, извините, мы не дурачки». Думается, здесь была своя, классовая, историческая правда. Но правда далеко не вся. Необходимо помнить, что в общественном и художественном сознании в 20-е годы и, в какой-то мере, 30-е столкнулись в противоборстве два понимания гуманизма: новый, революционный, классовый (основные его постулаты изложены выше) и так называемый «абстрактный», «отвлеченный», традиционный, идущий в России и от христианской морали, и от традиций «святой русской литературы» (определение Томаса Манна), которая считала, что если в основе великого дела лежит слезинка хоть одного младенца, то дело это не может быть праведным. Столкновение шло по крайней мере в трех аспектах.

1. Прежде всего, в эти десятилетия вновь разгорается вечный спор: «все ли средства хороши для достижения высокой цели». Да, — отвечает А. Фадеев в своем романе «Разгром», о чем свидетельствует известный эпизод на корейской фанзе. Левинсон решается отобрать у корейца «свинью пудов на десять», мясо на всю зиму, — обрекая его и его семью на голодную смерть, поскольку у него, командира, «полтора года голодных ртов», отряд, которому «нужно было жить и исполнять свои обязанности». Мечик было позволил себе «интеллигентские рефлексии»: «Он убежал за фанзу и уткнулся лицом в солому, но даже здесь стояло перед ним заплаканное старческое лицо, маленькая фигурка в белом, скорчившаяся у ног Левинсона. «Неужели без этого нельзя?» — лихорадочно думал Мечик, и перед ним длинною вереницей проплывали лица мужиков, у которых тоже отобрали последнее. Нет, нет, это жестоко, слишком жестоко, — снова думал он и глубже зарывался в солому». Но автор одной саркастической репликой снимает естественность мук совести своего героя: «Мечик знал, что сам никогда не поступил бы так с корейцем, но свинью он ел вместе со всеми, потому что был голоден».

Фактически та же ситуация в новелле «Конармии» И. Бабеля «Мой первый гусь». Над героем ее, «кандидатом прав Петербургского университета», с «очками на носу», «паршивеньким», словом, издеваются его сотоварищи: «Молодой парень с льняным висячим волосом и прекрасным рязанским лицом подошел к моему сундучку и выбросил его за ворота. Потом он повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки. — Орудия номер два нуля, — крикнул ему казак постарше, — крой беглым...». Для того, чтобы доказать красноармейцам, что он вполне свой, герой себе на ужин, несмотря на мольбы хозяйки, режет гуся. И только этим жестким поступком вызывает к себе уважение и может спокойно объяснять «братве» «таинственную кривую ленинской прямой». Но, убив гуся, решив жить по новым законам, герой теряет что-то весьма ценное в себе, преступает в себе человека. И в этом приговоре автор весьма категоричен: «Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло».

2. Споры разгорались и по вопросу, кто они, эти люди, стремящиеся принести счастье всему человечеству и не останавливающиеся ни перед чем, ни перед какими средствами. Наиболее распространен и живуч оказался тип современного «рыцаря без страха и упрека», твердо знающего, для чего ему дана жизнь. Это, конечно, образ коммуниста 20—30-х годов, доминантой которого становится идея аскетизма. Это «магистральный» тип героя советской литературы, берущий свое начало от Павла Власова, продолженный Павлом Корчагиным и завершенный, увы, Кавалером Золотой Звезды Иваном Тугариновым. Но в 20-е годы была и другая точка зрения на субъект революции, на героев ее. Так, после описания в «Письме» кровавой резни отца и сыновей во имя революции, Бабель дает фотографический снимок «героев»: «А у стены, у этого жалкого провинциального фотографического фона, с цветами и голубями, высились два парня — чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые, застывшие, как на ученье, два брата Курдюковых — Федор и Семен».

3. В «революционном гуманизме» понятие «счастье» наполняется совершенно особым смыслом. Во-первых, это «счастье каплей литься с массой», т. е. общественное счастье, всегда противопоставлявшееся личному, которое стало как бы символом «мещанского, буржуазного», воспринималось как «пережиток прошлого». Во-вторых, счастье настойчиво переносилось из сферы настоящего в неопределенно далекую перспективу, в будущее. В период «всевозрастающей» классовой борьбы «нужно бороться, бороться за счастье грядущих поколений». В-третьих, как это ни странно, понятие счастья связывалось с необходимостью принуждения, насилия. Так М. Горький в статье 1932 года «С кем вы, мастера куль-

туры»?, размышляя о необходимости коллективизации для благополучия и счастья самого крестьянина, настаивает: «Если крестьянство, в массе, еще не способно понять действительность и униженность своего положения — рабочий класс обязан внушить ему это сознание даже и путем принуждения». Ту же мысль вынашивает и герой замаятинского «Мы»: «Если они не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми».

Главный порок теории «революционного гуманизма» — забвение личности. Как известно, легко любить все человечество и весьма сложно конкретного человека.

А. Платонов — один из тех писателей, которые мучительно остро почувствовали эту ущербность нового идеала, пройдя путь в восприятии революции от «восторжен до крика» до «востревожен до боли». Именно его герою — сокроенному человеку принадлежит фраза: «Без меня народ неполный». Его героям — Чиклину, Копенкину свойственна жестокость, безжалостность, даже озлобленность, но и сентиментальность, тяготение к другому человеку, стремление к общему братству и товариществу. Так, Пиюся, особо не задумавшись, устраивает Второе Пришествие для оставшейся еще буржуазии, но в то же время занимается приготовлением подарков для безродного старика («Чевенгур»). Никита Чиклин убивает человека, посмеявшегося снять пиджак с уснувшей девочки, ибо для него Настя — образ того далекого будущего, ради которого он отдает последние силы («Котлован»). Таков и молодой коммунизм в представлении этих невежественных, тоскующих, одиноких людей, столь любимых самим писателем, ибо они сироты этого мира, потерявшие связь с ним, но надеющиеся на единство с людьми и жизнью. Именно в обретении человеческой связи людей друг с другом и видят герои Платонова цель революции. В русской советской литературе нет более безродных, голодных, заскорузлых героев, со столь «непроясненным» сознанием, как у Платонова. Платоновский герой — это чаще всего человек или народ («Джан») на грани вымирания, на грани исчезновения и растворения в мире, герой, который не может сразу же вызвать не только симпатию, но даже сочувствие. Но, по Платонову, именно такой герой и имеет право не просто на бытие, но и на счастье. Платоновские герои, прислушиваясь к «веществу существования», ищут смысл жизни, пытаются преодолеть ее дисгармонию и не хотят принимать готового, другими придуманного коммунизма, не хотят принять санкционированного «из радиотарелки» счастья. И, если «антигерои» Платонова считают, что можно «приобретать смысл классовой жизни из трубы», то его героям становится «беспричинно стыдно от долгих речей по радио; им ничего не казалось против говорящего и направляющего, а только все более ощущался личный по-

зор. Иногда Жагев не мог стерпеть своего угнетенного отчаяния души, и он кричал среди шума сознания, несущегося из рупора: «Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него!» Именно в праве человека на свою жизнь и свое счастье видится особый гуманизм А. Платонова, мучительно размышлявшего о сложностях и противоречиях нового типа взаимоотношений личности и социалистического государства еще полвека назад.

III. Интеллигенция и революция.

Известно, что точного перевода с русского языка слова «интеллигенция» нет. Это как бы чисто русское понятие, вокруг которого всегда было много споров, продолжают они и сейчас. Споры вызваны тем, что каждое время вкладывает свое содержание в понятие «интеллигенции», более того, чуть ли не каждый творит свой миф о русской интеллигенции. Среди множества версий есть несколько наиболее устойчивых, которые и нашли свое художественное отражение в литературе. 1. Русский интеллигент — как основная духовная сила нации, прогрессивно мыслящая, творческая личность, альтернатива пошлости и мещанству. В большевистской идеологии это та часть интеллигенции, которая после определенных колебаний или без оных пошла служить новой власти. 2. В последнее время широко стало известно ленинское высказывание об интеллигенции как не о «цвете», а о «дерьме» нации. В данном случае обычно употребляется термин «буржуазный интеллигент» или даже «мещанствующий интеллигент». По Горькому, работа такой интеллигенции «всегда сводилась — главным образом — к делу украшения бытия буржуазии, к делу утешения богатых в пошлых горестях их жизни». 3. С точки зрения Н. Бердяева («Истоки и смысл русского коммунизма»), «русская интеллигенция, скорее напоминала монашеский орден или религиозную секту со своей особой моралью, очень нетерпимой, со своим обязательным мирозерцанием, со своими особыми правами и обычаями, и даже со своеобразным физическим обликом, по которому всегда можно было узнать интеллигента и отличить его от других социальных групп. Интеллигенция была у нас идеологической, а не профессиональной и экономической группировкой, образовавшейся из разных социальных классов, сначала по преимуществу из более культурной части дворянства, позже из сыновей священников и диаконов, из мелких чиновников, из мещан и, после освобождения, из крестьян». Русской интеллигенции, отсюда, присущ целый набор уникальных черт: способность жить исключительно идеями; комплекс вины перед своим народом; «раскольниковство»: «Она всегда будет говорить про себя «мы», про государство, про власть «они».

При таком понимании сути русской интеллигенции точнее определяется не только ее роль в революции (участие и содействие

в ниспровержении «прогнившего царского строя»), но и оценка ее после свержения царизма: те, кто продолжил традиционный для интеллигенции путь оппозиции к власти превратились в «дерьмо нации», а те, кто пошел в услужение — «прослойкой». Но настороженное отношение к интеллигенции сохранилось на многие годы. Сложный, противоречивый комплекс оценки и восприятия русской интеллигенции характерен и для литературы советского периода.

Наиболее идеологически выдержанным, «в духе своего времени» и наиболее талантливым в художественном смысле представляется роман А. Н. Толстого «Хождение по мукам». Писатель, «красный граф», заставляет всех своих четырех героев — Катю, Дашу, Вадима Петровича, Ивана Ильича — пройти тернистый путь в познании революции, стремлений народа, Истории. Одновременно силой своего яркого дарования и писательского мастерства он заставляет читателя полюбить этих героев: красивых, честных, полных обаяния и добра, тем самым убеждая в правомерности их выбора, в логичности финала своей трилогии: судьба оказывается благосклонной, все вновь вместе, у карты ГОЭЛРО в Большом зале, где Рошин говорит Кате уже не слова любви (см. финал «Сестер»), а нечто совсем иное: «Ты понимаешь — какой смысл приобретают все наши усилия, пролитая кровь, все безвестные и молчаливые муки... Мир будет перестраиваться для добра. Все в этом зале готовы отдать за это жизнь...» Слова Рошина звучат в унисон со словами «человека у карты»: «Мы за баррикадами боремся за наше, мировое право — раз и навсегда покончить с эксплуатацией человека человеком»

Так идея личного счастья, отстаивание вечных, незыблемых ценностей («пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и истинным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше...») сменяется идеей общественного служения, идеей борьбы с «эксплуатацией человека человеком».

Та часть русской интеллигенции, что не встала на путь, свойственный любимым героям А. Толстого, резко осуждалась официальной литературой и чаще всего «скатывалась» в бездну предательства. Чрезвычайно характерен в этом смысле образ Мечика и его трактовка автором «Разгрома». Негатив в оценке героя растет с каждой страницей романа, в финале Фадеев даже лишает Мечика права свершить над собой суд за свое предательство: «По первоначальному моему замыслу Мечик должен был кончить самоубийством, когда же я начал работать над этим образом, я постоянно убеждался, что кончить самоубийством он не сможет и не должен... Самоубийство придало бы несоответствующий всему его облику какой-то ореол мелкобуржуазного «героизма» или «страдания», на самом же деле он человек мелкий, трусливый, и страдания его чрезвычайно поверхностны, мелки, ничтожны».

Но в двадцатые-тридцатые годы существовала и иная, альтернативная господствующей, точка зрения на место интеллигенции в революции. В романах К. Федина «Братья», «Города и годы», Ю. Олеши «Зависть», М. Хвелевого «Повесть о санаторном доме» и, конечно же, произведениях М. Булгакова дается трагическая трактовка темы «интеллигенция и революция». Кавалеров способен сравнить красоту девичьей юности с веткой в цвету и прекрасно понимает, что сделать колбасу самой дешевой и вкусной в мире не может быть единственной целью человека в этой жизни, для Андрея Старцова понятиями любви, дружбы, искусства имеют не классовый, но общечеловеческий смысл, Алексей Турбин отпускает юнкеров по домам, ибо твердо убежден, что человеческая жизнь дороже любых политических игр. И эти люди, которые понимают, что нельзя всю жизнь прожить «за кремовыми шторами», оказывается «не только лишними, но вредными» (выражение героя «Повести о санаторном доме»). То, что эти люди остались сами собой, не утратили «лица ради положения», — их величие, то, что дни их сочтены, — трагедия.

* * *

Еще в 1921 году Евг. Замятин в статье «Я боюсь» писал о том, что после революции довольно быстро образовался институт «придворных поэтов», «юрких авторов», которые знают, «когда надеть красный колпак и когда скинуть», «когда петь сретенье царя и когда молот и серп». А настоящая литература создавалась всегда писателями-еретиками, безумцами, говорящими, чего бы это им ни стоило, правду и народу, и власти. Думается, при всех противоречиях и сложностях, русская литература сумела сказать правду о революции уже в первые годы после ее свершения.

ЛИТЕРАТУРА

Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х гг. — М, 1991.

Василевский А. Открывая Замятина // Октябрь. — 1987. — № 3.

Смелянский А. Михаил Булгаков в художественном театре. — М. 1989.

Чудакова М. Пастернак и Булгаков: рубеж двух литературных циклов // Литературное обозрение. — 1991. — № 5.

Мандельштам Н. Вторая книга. — М. 1990.

Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. — М. 1992.

Воспоминания об Анне Ахматовой. — М. 1991.

Павловский А. И. Яма (о художественно-философской концепции повести А. Платонова «Котлован») // Русская литература. — 1991. — № 1.

Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. — Л. 1990.

Глава третья

ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ О ВОЙНЕ

В последние годы резко и очевидно упал интерес к военной теме в искусстве. Около сорока лет тема Великой Отечественной войны, подвиг советского человека, ценою крови защитившего свою землю, Сталинградская битва и «бой за безвестный пункт Борки» были центральными в литературе. Восприятие книг К. Симонова и А. Твардовского, С. Гудзенко и Ю. Друниной, В. Быкова и В. Кондратьева, Б. Окуджавы и В. Высоцкого происходило непременно с подключением самых высоких, светлых чувств, несло особую эмоциональную нагрузку, ибо святой ощущалась сама тема. Ныне тема эта оказалась не только на периферии литературы, но отчетливо наметилась, особенно у нового поколения, определенное негативное, иногда даже пренебрежительное отношение к ней. Что произошло? Во второй половине 80-х годов активно начали действовать как литературные, так и внелитературные факторы, изменившие статус литературы о войне, разобравшись в них, можно будет (думается, это необходимо!) «реабилитировать» целый ряд книг и имен, которым прозит быть вычеркнутыми из истории русской литературы XX столетия.

I. Факторы внелитературного характера, повлиявшие на изменение восприятия и оценки литературы о войне.

1) Долгое время годы войны воспринимались как **единственные трагические** годы новой истории. Гражданская война и революция прочитывались нашими историками прежде всего как героическое время. К девяностым годам фактически завершился пересмотр истории советского периода, в результате чего она вся представляется как народная трагедия: революция и гражданская война — «сатанинский эксперимент», погубивший цвет нации, разрешивший кровь и братоубийственную войну; коллективизация — планомерное уничтожение русского крестьянства, спровоцированный голод на Украине, Молдавии, Белоруссии, унесший несколько миллионов жизней, «спецпоселения» на Урале, в Сибири, Казахстане, выжить в которых фактически не было никакой возможности; «1937 год» — превращение всей страны в концентрационный лагерь, доуничтожение всего талантливого и здорового, что еще оставалось в народе; годы войны и послевоенные годы — геноцид, обрушившийся на целые нации, — немцы Поволжья, крымские татары, чеченцы, балкарцы и т. д. и т. д. 50-е — 60-е годы — «волюнтаризм», окончательное разрушение русской деревни. При такой переоценке годы войны становятся в бесконечный ряд просчетов и ошибок, совершенных страной, трагизм их при этом как бы затушевывается, стирается.

2) По-иному оцениваются некоторые события, связанные с самой войной. Заключение с Гитлером пакта о ненападении, ранее рассматриваемое как необходимая мера для временной отсрочки, сейчас определяется как безусловная ошибка, усложнившая мировое соотношение сил. Действия Советской Армии в Прибалтике, Западной Украине и Белоруссии воспринимаются как оккупационные. Другие акценты ставятся при анализе освободительного похода по странам Восточной Европы, приведшего к созданию «лагеря социализма» и возведению Берлинской стены. А ведь все эти события имели отражение в нашей литературе и оценивались абсолютно однозначно. Можно вспомнить и трилогию О. Гончара «Знаменосцы», и цикл «На западнобелорусские мотивы» Я. Купалы, и «Весну на Одере» Э. Казакевича, и многочисленные стихотворения, посвященные финской кампании, и роман-хронику В. Лациса «Буря» и т. д. и т. д.

3) В последнее время особо активно шла публикация материалов, направленных на выяснение вопроса: какой ценой досталась нам победа? Списки репрессированных перед самой войной кадровых офицеров, в результате чего армия фактически была обезглавлена, более чем впечатляют, как и тот факт, что жизнь младшего лейтенанта в первые месяцы войны «на передке» равнялась... 9 минутам. Деятельность СМЕРШа и некомпетентность штаба, все возрастающая цифра наших потерь (сейчас уже называют цифру много более, чем 20 миллионов), все это заставило В. Астафьева в горькую минуту прозрения сказать: «Победа такой ценой — поражение».

4) Очень важны и те изменения, что произошли на уровне бытового сознания. Марина Влади в мемуарной книге о В. Высоцком «Владимир, или Прерванный полет» вспоминает, как, совершая автомобильную поездку по странам Европы, они остановились у витрины колбасного магазина в ФРГ. В. Высоцкий, сын кадрового офицера, увидев мясное изобилие, деликатесы, о которых уже давно забыли в его стране, отреагировал весьма специфично: его вырвало и потом он все время повторял: «А ведь мы победили». Невероятная разница между условиями жизни «народа победившего» и «народа побежденного», злоба очередей к тем ветеранам, фронтовикам, которые получили в восьмидесятые годы льготы, по сути своей нищенского характера, наконец, немецкий мальчик, посадивший свой самолет на Красной площади, все это и многое-многое другое, резко изменили на бытовом уровне и отношение к людям войны и к самой войне, обнаружили открытый, подчас непримиримый конфликт поколений, взаимное непонимание воевавших «отцов» и «детей», вставших перед своими проблемами и заботами. Как не помогли боевые ордена и медали Едигею похоронить своего друга на священном кладбище Анна-Бейит, так мало кого сейчас

остановит и убедит столь ранее безусловный возглас-аргумент: «Он за тебя кровь проливал!». И, надо сказать, именно литература, тот же Чингиз Айтматов, еще в начале восьмидесятых предупреждали о возможности глобального «манкуртизма», о возможности непреодолимого барьера между поколениями.

II. Факторы внутрилитературные.

1) К сожалению, в связи с тем, что тема войны на протяжении многих лет определялась как ведущая (см., например, Материалы XXIV сезда КПСС), поощрялась официальными лицами разных рангов, уже в 70-е годы, наряду с истинно художественными и правдивыми книгами, стала появляться литература конъюнктурная, легко «проходимая», иллюстративно-облегченного характера, в киноискусстве это проявлялось в целой серии советских боевиков, где солдат наш «в огне не горит и в воде не тонет». В результате, во-первых, снимался драматизм в восприятии жизни и борьбы страны в годы войны, возникала некая амортизация эмоций, во-вторых, росло, особенно у нового поколения, внутреннее сопротивление декларативности, все более менторскому тону типа: «Да, были люди в наше время. Богатыри, не вы...», присущих киноэпопеям или беллетризованным эпопеям 70-х — 80-х годов («Освобождение», «Война» И. Стаднюка, «Блокада» А. Чаковского).

2) Наше общество не только любит творить себе кумиров, но столь же любит их ниспровергать. Поэтому на «подготовленную» почву упали многочисленные сенсационные разоблачения «мнимых» героев Великой Отечественной войны. «Аргументы и факты», «Огонек», многочисленные независимые издания публикуют материалы о Зое Космодемьянской, молодогвардейцах, Александре Матросове, которые стали героями литературы, но, оказывается, не были безупречными героями в жизни. Возможно, новый опрос свидетелей, рассекречивание документов с грифом «совершенно секретно» дают основания говорить, скажем, о весьма неоднозначном результате поджогов «Тани» в селе Петрищево или вновь и вновь задаваться вопросом, кто был предателем в организации «Молодая гвардия» и как вели себя ребята на допросах. Но хотелось бы обратить внимание на то, что пафос разоблачения, отрицания — единственная забота подобных публикаций, в которых забывается весьма мудрый совет: о мертвых или хорошо, или никак. Виновата ли Зоя в том, что семьи ни в чем не повинных людей оказались на улице? Да, виновата. Но что двигало этой девочкой? Ведь и она сознательно шла на смерть, на подвиг во имя Родины, и не ее вина в том, что цена человеческих жизней была равна нулю: «все во имя победы». Об этом авторы публикаций умалчивают. И уже совершенно не значимым для них является тот факт, что прототипы и герой художественной литературы понятия отнюдь не синонимичные. А в результате подобных публикаций целый пласт литерату-

ры для массового читателя представляется как фальшивка, как более чем недостоверный.

3) В последние годы были изданы, лежавшие «в столах» и «на полках» глубокие, неоднозначные по постановке проблем и решению их произведения искусства, предлагающие свою, очевидно, нетрадиционную, концепцию прошедшей войны. И, прежде всего, это ныне известный, моментально прочитанный широким читателем роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба». Судьба самого романа драматична. В. Гроссман, написав продолжение романа «За правое дело», прекрасно понимал, что вторая часть дилогии претендовать на публикацию не может, хоть на дворе и стояла «хрущевская оттепель». Но у писателя была странная и прекрасная в своей наивности мысль: он отдаст рукопись романа наиортодоксальнейшему редактору, который, будучи бывшим солдатом, должен подспудно стремиться увидеть правду о войне напечатанной, должен подумать о памяти перед павшими, о долге перед будущим, и, презрев страх, опубликовать роман. В. Гроссман принес свою рукопись В. Кожевникову. Роман «Жизнь и судьба» был арестован, а один из идеологов того времени заверил всех, что книга не увидит света по крайней мере 200 лет. По прочтению становится совершенно очевидно, за что арестован роман. Это и непринятая в нашей литературе еврейская тема, и мысль о глобальной несвободе человека в тоталитарном государстве, и выдержанный на протяжении всего повествования параллелизм двух систем: фашизм, по художественной концепции Гроссмана, абсолютно адекватен социализму, принципиальной разницы между ними нет. Не случайно вторая часть дилогии начинается с описания советского и фашистского концлагерей, не случайно Гитлер и Сталин схожи характерами, у них одинаковы психологические мотивировки поступков и решений, не случайно, по Гроссману, четко отработанная система антисемитизма в обоих государствах. Писатель своим романом разрушает стереотип восприятия второй мировой войны как столкновения двух социальных систем, победы в войне как победы социализма над капитализмом. Но, конечно, здесь возникает вопрос, который почему-то обходит как восторженные почитатели романа, так и его критики. В «Жизни и судьбе» достаточно сильна мысль о том, что, боясь с фашизмом, защищая свою землю, русский народ защищает прежде всего свою несвободу, свое рабство, ибо победа над Германией — это победа и над собой. Народ, своей кровью обеспечивает свое дальнейшее закабаление. Что, в какой-то степени, действительно произошло в послевоенное десятилетие, когда воинские эшелоны пошли с запада на восток и новые эски появились в советских лагерях (см., например, рассказ В. Шаламова «Последний бой майора Пугачева»). Но, думается, это только часть правды, а не вся правда. Да, кто-то шел в бой «За Родину, за Сталина!», кто-то

бежал в атаку отчаянно матерясь, кто-то погибал молча, но кровь была пролита и отданы миллионы жизней не столько за «достижения социализма», сколько за покой детей, жен, матерей и отцов, за свободу своей земли. Иначе народ не мог победить. И эти смертельные усилия не могли быть напрасны, а гроссмановская мысль снимает сам вопрос о цене и трагизме победы в той войне.

Другая книга, также бесспорно повлиявшая на снижение восприятия войны как героико-трагической страницы в истории нашей родины, книга долго искавшая читателя, запрещенная в стране, книга В. Войновича «Приключения Ивана Чонкина...», имеющая характерный подзаголовок: «роман-анекдот». Писатель уверенно и свободно чувствует себя в избранном жанре. «Чонкин» — мастерски выдержанный синтез героя русской сказки с западноевропейским фавлем, основанный на смене эпизодов по принципу «комедии ситуаций». Абсурд — главный принцип повествования, дающий В. Войновичу возможность для беспощадного разоблачения всех черт тоталитарного государства. Всё так. Но смутить читателя могут два простых вопроса: как отнеслось бы русское общество XIX века к произведению, выдержанному в анекдотическо-фарсовых тонах и посвященному, скажем, войне 1812 года? И второй, весьма, может быть, наивный: как мы все же выиграли войну 1945 года? «Дуриком» что ли?

К сожалению, и это факт, чувство родины в силу разных причин затуманено в современном общественном сознании, не является его доминантой. Между тем, в истории русской литературы XX века существует мощный пласт, для которого проблема выбора между собственной жизнью и свободой жизни своей земли является основной.

* * *

Литературу о войне создавали разные поколения русских писателей: и те, кто как мастера сформировались еще до революции (А. Ахматова, Б. Пастернак, И. Эренбург, А. Толстой), и те, кто заявил о себе в 20—30-е годы (М. Исаковский, А. Фадеев, А. Твардовский, К. Симонов, А. Сурков), и те, кто осознали себя художниками во время войны (С. Гудзенко, П. Коган, М. Кульчицкий), и знаменитое поколение 23—24 года рождения, которое в жизни сначала познало войну, а затем — мир (В. Быков, Ю. Бондарев, К. Воробьев, В. Астафьев, Б. Васильев, Б. Окуджава, Г. Бакланов), и те, кто войну перенес в своем детстве (В. Высоцкий, В. Распутин).

Для удобства анализа литературы о войне можно использовать методику; предложенную Ю. Кузьменко в его труде «Советская литература: вчера, сегодня, завтра», суть которой состоит в сопоставлении литературы периода войны с литературой о войне главным образом 60-х — 70-х годов. Сопоставительный анализ дает возможность не только компактно изложить материал, но и вы-

явить характерные черты «прочтения» войны разными периодами истории русской литературы.

1. Для литературы периода войны, и это обусловлено временем, характерен героический зачин и почти обязательный героический финальный аккорд, присуща высокая патетика, одическая, клятвенная интонация.

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

А. Ахматова. («Мужество».
Февраль 1942 г.).

В этом эмоциональном ключе решены многие поэмы («Сын» П. Антокольского, «Зоя» М. Алигер), рассказы и повести («Народ бессмертен» Б. Горбатова, «Молодая гвардия» А. Фадеева, сборник И. Эренбурга «Война», «Наука ненависти» М. Шолохова), стихотворения («Священная война» В. Лебедева-Кумача, «Баллада о товарище» А. Твардовского, «Майор привез мальчишку на лафете...» К. Симонова и многие др.). Для этого времени был важен акцент на красоте подвига и даже красоте гибели во имя свободы родины. В послевоенной литературе, особенно в 60—70-е годы, возобладала манера, открытая романом «В окопах Сталинграда» В. Некрасова. Война не только подвиг, но тяжелейший, повседневный труд, труд смертный. Для прозы Ю. Бондарева, В. Быкова, В. Богомолова, В. Кондратьева характерна даже некоторая дегероизация подвига, снижение пафоса, отчего, впрочем, драматизм описания не ослабевает, но, может, и усиливается. Чрезвычайно показательна в этом смысле повесть В. Быкова «Дожить до рассвета». Сюжет, как всегда у Быкова, прост. Лейтенант Ивановский и группа бойцов переходят линию фронта, идут «к немцу в гости» с несложным на первый взгляд заданием: уничтожить плохо охраняемую, по слухам, базу боеприпасов. Как всегда у Быкова, все оказывается не так, как нужно, ибо на войне всегда не так, как нужно человеку: время, пространство, снег, дороги, рассвет — всё против него. После потери всех товарищей лейтенант, смертельно раненый, лежит у дороги с единственной мыслью дожить до рассвета, чтобы совершить то, что он задумал: взорвать вместе с собой любую показавшуюся на дороге немецкую машину, «ведь должна же его мучи-

тельная смерть, как и тысячи других не менее мучительных смертей, привести к какому-то результату в этой войне. Иначе как же погибать в совершеннейшей безнадежности относительно своей нужности на этой земле и в этой войне? Ведь он зачем-то родился, жил, столько боролся, страдал, пролил горячую кровь, и теперь в муках отдавал свою жизнь. Должен же в этом быть какой-то, пусть не очень значительный, но все же человеческий смысл». На первый взгляд, писатель не дает своему герою шанс умереть ненапрасно. На рассвете к лейтенанту приближается не генерал в «оппель-адмирале», не штабной с портфелем полковник, «ему предстояло взорвать двух обозников с возом сена». В. Быков редко объясняется по поводу своих книг. В данном случае он неоднократно подчеркивал, что для него Ивановский — истинный герой, ибо он сделал всё, что может сделать солдат, он выполнил свой воинский долг — уничтожил врага ценою собственной жизни, и великая судьба войны зависит «от того, как умрет на этой дороге двадцатидвухлетний командир взвода лейтенант Ивановский».

«Для славы мертвых нет», — сказала А. Ахматова. Эта мысль стала основной в стихотворении А. Твардовского «В тот день, когда окончилась война». Поэт видит уходящий в даль «заполненный товарищами берег» и, помня, прощается

И с теми, что в последний день войны
Еще в строю стояли вместе с нами;
И с теми, что ее великий путь
Пройти смогли едва наполовину;
И с теми, чьи могилы где-нибудь
Еще у Волги обтекали глиной;
И с теми, что под самую Москвой
В снегах глубоких заняли постели,
В ее предместьях на передовой
Зимой сорок первого; и с теми,
Что, умирая, даже не могли
Рассчитывать на святость их покоя
Последнего, под холмиком земли,
Насыпанным не чуждою рукою.
Сд всеми — пусть не равен их удел, —
Кто перед смертью вышел в генералы,
А кто в сержанты выйти не успел:
Такой был срок ему отпущен малый.
Со всеми, отошедшими от нас,
Причастными одной великой сени
Знамен, склоненных, как велит приказ, —
Со всеми, до единого со всеми
Простились мы.

В послевоенные годы стала важна мысль о ценности каждой

человеческой жизни, отданной за освобождение своей земли. Причем, довольно часто «снижение» повествования, его заземленность, некий бытовизм должны были подчеркивать, конфликтно оттенять трагизм **любой смерти** во имя «жизни на земле».

2. Существенно изменился ведущий пафос повествования о войне. Официально поддерживались прежде всего героико-романтические произведения, которые рассказывали о войне в приподнято-агитационном, победительном тоне. Это, в какой-то мере, было оправдано в 1941—45 годах, но в послевоенные десятилетия такой тон осмысления снижал ощущение трагизма, ибо при преимущественном акценте «мы — победители цена этой победы затушевывалась, предавалась забвению.

Хорошо известен тот факт, что во время войны цензура не хотела пропускать стихотворение А. Суркова, ставшее впоследствии одним из любимых у воюющего народа, так как там были излишне «печальные» строки: «До тебя мне дойти нелегко, а до смерти четыре шага»: «Зачем расстраивать воюющего солдата?» — вот аргумент, активно работавший в военные и послевоенные годы. «Зачем всё о войне и о гибели. Надо думать о будущем» — вот одно из обвинений, предъявленных поэме А. Твардовского «Дом у дороги» (1942—1946 гг.). По этой же причине «жестокий реализм» повестей В. Быкова 1960—70-х годов подвергался систематической атаке ортодоксальной критики.

Но, кроме ортодоксального диктата (не акцентировать внимания на безмерных страданиях всего народа на войне) у многих писателей в сороковые годы срабатывал некий внутренний запрет нравственно-психологического характера. В записных книжках А. Твардовского «С Карельского перешейка» есть весьма симптоматичный эпизод: «В одной роте, когда я стал выступать и сказал несколько не казенных и, может быть, не уставных слов о том, что родина знает, какие подвиги совершают бойцы и какие видят они трудности, несколько сидевших в полутьме землянки бородатых (щетина) людей плакали — нервы у всех были в перенапряжении. Люди только вчера вернулись «оттуда» и знали, что нужно идти обратно туда, знали, что вряд ли кому вернуться. Может быть, и нельзя действительно... в эти минуты говорить ничего такого, что трогает» (Т. 4, т. 203).

Видимо, этой установкой — не говорить ничего такого, что трогает — можно объяснить, почему О. Берггольц, К. Симонов, А. Твардовский не отдавали в годы войны в печать свои самые болевые, трагические стихи, написанные в это время.

3. Во время войны сформировался некий круг тем, который сознательно оставался как бы «за кадром», не давался «крупным планом». Так, в 40-е годы мы почти не увидим лиц детей и женщин на страницах литературных произведений того времени — слишком

страшна в своей реальности была эта тема, ибо война 1941—45 годов «вошла в дом» и в нее были втянуты беззащитные и немощные. Тот же А. Твардовский писал в дневниковой книге «Родина и чужбина»: «Дети и война — нет более ужасного сближения противоположных вещей на свете». Но он же только после войны посчитал возможным напечатать стихотворение, написанное в 1943 году, — «В пилотке мальчик босоногий...».

Представляется интересным сравнить его со стихотворением К. Симонова 1941 года «Майор привез мальчишку на лафете...». Стихотворения сближены тематически: дети на войне, их трагические судьбы, их опаленное войной детство. Мысль об антигуманной сущности войны, навсегда ранящей детскую душу, — основная мысль стихотворения и Симонова, и Твардовского. Поэты предельно точны в описании примет тяжести военного времени, жестокости судьбы, свалившейся на ребят.

У героя Симонова погибла мать, ранен отец, его везут от самой границы, из Бреста, на «исцарапанном пулями лафете». Перечисление пережитого мальчиком в первые месяцы войны достигает высшей точки в третьем четверостишии, где рядоположение двух контрастных зримых деталей — «заснувшая игрушка» на руках седого мальчика — прекращает длинное перечисление, моментально освещая всю бездну горя, пережитого ребенком:

Отец был ранен, и разбита пушка,
Привязанный к щиту, чтоб не упал,
Прижав к груди заснувшую игрушку,
Седой мальчишка на лафете спал.

Твардовский так же подробен в описании подростка: в пилотке, босой, с худым заплочным узелком он «привал устроил на дороге, чтоб закусить сухим пайком».

В основе стихотворения Твардовского тот же контраст, то же постоянное противостояние, что и у Симонова: тяжесть войны и незащищенность детей перед ней, более того, оба поэта избирают один и тот же поворот темы — война лишает ребенка детства, делает его маленьким стариком. Но художественное воплощение этой мысли идет у Твардовского несколько в ином ключе. Сюжет обоих стихотворений построен на описании встречи на военной дороге. У Симонова ситуация достаточно исключительная, и это дает возможность поэту использовать резкие, романтические краски: именно военный лафет кажется отцу самым надежным в мире местом для его сына, мальчик взмахом руки приветствует войска, идущие «ему навстречу из России», идущие для того, чтобы вернуть ему истинный дом. Автор мечтает о том, «как тот мальчишка возвратится с нами и поцелует горсть своей земли».

Твардовский исключил саму возможность патетической приподнятости, стихотворению противопоставлена даже такая излишне брос-

кая для его поэтики деталь, как седина ребенка. Поэт избрал путь конкретного, «заземленного» рассказа о случайной встрече на обочине дороги взрослого солдата, мужчины с мальчиком-сиротой, одним из многих сирот дорог войны, который на добро — участливый вопрос: «Сынок, должно быть, сирота?» — с давнишней тенью досады и тоски, с недетской серьезностью взгляда отвечает:

«Ну, сирота, — И тотчас: — Дядя,

Ты лучше дал бы докурить».

Из объективного повествования, делающего акценты на будничных, повседневных, и странных в этой обыденности приметах войны встает образ исковерканной души ребенка, возникает высокий лирический накал чувств поэта, сумевшего внешне сдержанно и скупом рассказать об одной из человеческих трагедий на войне.

Столь же трагично по своему звучанию стихотворение А. Ахматовой 1942 года из цикла «Ветер войны», написанное под впечатлением известия о гибели во время бомбежки мальчика-соседа, с которым она была дружна:

Постучись кулачком — я открою,

Я тебе открывала всегда.

Я теперь за высокой горою,

За пустыней, за ветром и зноем,

Но тебя не предам никогда...

Твоего я не слышала стона.

Хлеба ты у меня не просил.

Принеси же мне ветку клена

Или просто травинки зеленых,

Как ты прошлой весной приносил.

Принеси же мне горсточку чистой,

Нашей невской студеной воды,

И с головки твоей золотистой

Я кровавые смою следы.

Но, как уже было сказано выше, мотив поправленного войной детства или тема бед, со всей силой обрушившейся на женские плечи, не были озвучены в годы войны, а обозначились только в 60—70-е годы. Достаточно вспомнить «Волчью стаю» и «Пойти и не вернуться» В. Быкова, «Живи и помни» В. Распутина и «У войны неженское лицо» С. Алексиевич. Образы детей и женщин несут в литературе 60—70-х годов особую нагрузку: обнажают трагизм, антигуманность идущей бойни, утверждают истинные ценности жизни, свидетельствуют о том, что «бой идет не ради славы, ради жизни на земле». Не случайно герой повести В. Быкова «Сотников» перед самой смертью нашел в себе силы ободрить мальчика, припавшего вместе с другими смотреть на казнь партизан: «Среди их безликого множества его внимание остановилось на тонковатой фигуре мальчика лет двенадцати в низко надвинутой на

лоб старой армейской буденовке. Тесно запахнувшись в какую-то одежду, мальчонка глубоко в рукава вбирал свои озябшие руки и, видно было отсюда, дрожал от стужи или, может, от страха, с детской завороченностью на бледном, болезненном личике следя за происходящим под виселицей. Отсюда трудно было судить, но Сотникову вдруг захотелось, чтобы он плохо о них не думал. И действительно, вскоре перехватив его взгляд, Сотников уловил в нем столько безутешного горя и столько сочувствия к ним, что не удержался и одними глазами улыбнулся мальцу — ничего, браток».

4. Существенно меняется в послевоенные годы направленность самого пафоса литературы о войне. Определяющая многие произведения военного периода мысль сформулирована в названии одного из стихотворений того времени: «Убей его!». Убей его — немца, фашиста, врага, пришедшего на нашу землю и ты убьешь фашизм. Отсюда и те резкие краски, часто гротескные, использующиеся для создания образа врага. Достаточно вспомнить образный ряд публицистической книги И. Эренбурга «Война» или Фенборга из «Молодой гвардии» А. Фадеева, чей внешний облик строится при помощи натуралистических, снижающих черт. Враги в литературе военных лет часто просто лишены человеческого облика, чем постоянно подчеркивалась звериная суть той идеологии, что заставила немцев поднять руку на русский народ. Неслучайно П. Антокольский восклицает в своей поэме, обращаясь к отцу солдата, вступившего на нашу землю: «Мой мальчик человек был, твой — фашист».

Литературу 60—80-х годов интересует уже не столько конкретный образ врага, который должен вызвать чувства омерзения и ненависти, сколько сама философия фашизма. Поэтому представителю этой философии дается право голоса (немец-следователь в «Сотникове» В. Быкова, идеологи фашизма в «Карателях» А. Адамовича), внешний портрет его может быть нейтральным, вполне приличествующим облику человека (пример тому — «папаша Мюллер» из «Семнадцати мгновений весны» Ю. Семенова).

Пафос разоблачения фашизма как идеологии XX века и мысль о необходимости предотвращения войны — вот что характерно для размышлений современной литературы. Отсюда и мотив постоянного сопряжения, сопоставления двух времен — военного и мирного («А зори здесь тихие...» Б. Васильева, «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева, «Пастух и пастушка» В. Астафьева, «Обелиск», «Карьер» В. Быкова), мотив проверки дня сегодняшнего военным днем: «Живу, как будто в двух измерениях. В семидесятих — и в сорок первом». Война все чаще понимается как испытание человека на человечность, как то время, когда каждый должен сделать свой нравственный выбор.

5. Главная задача новой литературы о войне — показать духов-

ные высоты и нравственные бездны человека в ситуации выбора — видоизменяет и сам основной конфликт.

В литературе военных лет линия фронта как бы определяла линию конфликта: они и мы, фашизм и социализм, немецкая орда и русское воинство. В послевоенные годы внимание литературы все более сосредотачивается на «нашей стороне баррикад». В комплексе «человек и война» ее более всего начинает интересовать **человек**, мотивы его поступков, его размышления, психологическое, эмоциональное состояния, особенности реакции на экстремальную ситуацию войны. «Наши» перестали быть единым монолитом, конфликт возможен между «своими» и прежде всего он исследуется литературой 70-х — 80-х годов: Сотников и Рыбак («Сотников» В. Быкова), Меженин и Вадим Никитин («Берег» Ю. Бондарева), Степка Ткач и Бритвин («Круглянский мост» В. Быкова), профессионалы войны и штабисты в «Августе сорок четвертого» В. Богомолова.

По-новому зазвучала в эти годы и тема предательства, высвечивающего человеческую суть персонажа до конца. А. Адамович в художественно-публицистической книге «Каратели», пытаясь разобраться в самих причинах, приведших человека к преступлению по отношению к своей земле, своему народу, дает несколько типов предателей. Надо заметить, что Адамович считает, что предательство не есть природная, врожденная черта человеческой личности, оно чаще всего обусловлено общественными, социальными причинами. Так, Тупига становится недочеловеком, способным убить младенца из-за комплекса страха не смерти, но голода: животная эта боязнь подчинила его сознание, в пору массового голода в начале 30-х. Таким образом, писатель обвиняет в предательстве не только самого человека, но и общество, его взрастившее и воспитавшее.

Иным путем идет В. Распутин. Его герой — Андрей Гуськов («Живи и помни») не пережил особых потрясений, а был подчеркнуто «как все»: как все — пришла пора — начал учиться, пришла пора — женился, пришла пора — стал работать, пришла война — пошел на войну. Но, покидая родную сибирскую деревню Атамановку, думал только об одном: выжить, во что бы то ни стало выжить. Кто может осудить человека за желание жить? Но здесь кроется существенная для писателя разница: жить — всегда для кого-то: для детей, семьи, дома, родной деревни, родной страны. **Выжить** — только для себя. Андрей — эгоистичен, а, значит, бездуховен и безнравственен. У него не хватило сил «перепрыгнуть через себя», не было того духовно-нравственного потенциала, который помог тому же Сотникову преодолеть свой страх, свой инстинкт самосохранения. Андрей «ломается», становится дезертиром. Плата за предательство, за любое, не только на войне, по мысли Рас-

путина, страшна: утрата человеческого в человеке. Как волк бежит Андрей от людей, от гибнущей Настены, и ему все равно — будет ли у него оправдание перед людьми, «продолжится» ли он в своем сыне.

* * *

Русская литература прошла большой и сложный путь в осмыслении войны и человека на войне. С этой темой связаны судьбы целого поколения писателей и писателей первоклассных: А. Твардовский, К. Симонов, О. Берггольц, А. Межиров, Д. Самойлов, В. Гроссман, В. Быков, А. Адамович, Г. Бакланов, В. Кондратьев, Б. Васильев...

Думается, этот блок русской литературы будет еще востребован временем. Видимо, это произойдет тогда, когда в нашем обществе будет реабилитировано такое чувство, как патриотизм, столь необходимое любой государственности и любому человеку.

...Эти страницы были готовы к печати, когда выпли и сразу стали заметными такие посвященные военной эпохе полувековой давности публикации, как «повесть-документ» В. Суворова «Ледокол» (отдельным изданием предшествовали фрагменты в журнале «Дружба народов» (1993, № 1) и романы В. Астафьева «Прокляты и убиты» (напечатана часть первая: Новый мир, 1992, № 10—12) и Г. Владимова «Генерал и его армия» (Знамя, 1994, № 4—5). См. отклики на книгу В. Суворова — В. Анфилова в «Российской газете» (1993, 10 июля) и Д. Галковского в журнале «Столица» (1994, № 31); на роман В. Астафьева — Л. Аннинского в «Литературной газете» (1993, 3 марта).

ЛИТЕРАТУРА

Дедков И. Василь Быков. Очерк творчества. — М. 1980.

Дедков И. Долгий путь правды // Дедков И. Обновляющее зрение: Из шестидесятых — в восьмидесятые. — М., 1988.

Куняев С. Ради жизни на земле. // Молодая гвардия. — 1987. — № 8; то же в кн.: Позиция: Литературная полемика — 1988.

Лазарев Л. «А их повыбило железом...» // — Знамя. — 1988. — № 2; то же в кн.: Позиция: Литературная полемика. — М. 1988.

Глава четвертая

РУБЕЖ:

1960-ые и «шестидесятники» в литературе

Вот единый на годы и годы
Задержанный вдох. О терпенье свободы!

Вл. ЛЕОНОВИЧ

Сейчас у нас другое прошлое, чем
тогда, когда оно было для себя настоящим.

А. БИТОВ,

История литературы — это ее биография. Представление о реалиях, вехах, периодах, закономерностях в развитии словесности. Как в судьбе человеческой, в судьбе литературы не бывает лет напрасных. Но в той и другой бывают годы определяющие. Такие, что много и надолго в жизни обуславливают. В самоопределении русской литературы второй половины XX века столь значимыми оказались 60-ые годы.

При всей условности деления истории (в том числе — и литературной) на десятилетия, оно достаточно отчетливо проступает в самой действительности, хотя, понятно, хронологические рубежи ни одного выделяемого таким образом этапа не совпадают с границами календарных десятилетий. Вот и в XX веке 60-ые в жизни и литературе начались не 1 января 1961 года и не в последние дни 1970 года кончились. Этот период обозначен, с одной стороны, такими событиями, как смерть И. В. Сталина (март 1953 года) и XX съезд КПСС (февраль 1956 г.), а с другой — смещением Н. С. Хрущева в октябре 1964 года, судом над писателем Ю. Даниэлем и А. Синявским (январь 1966 г.) и, наконец, военным вторжением в Чехословакию (август 1968 г.).

Есть у этих лет и не цифровое, а образное определение, повторяющее название тогда же, в 1954 году, вышедшей повести И. Эренбурга, — оттепель. Как подтвердили упомянутые события второй половины 60-х, оно оказалось точным, хотя в пору вхождения в оборот оптимистам было трудно его принять, поскольку оно не исключало сомнений в необратимости наметившихся в стране перемен. Позднее Б. Слуцкий напишет об И. Эренбурге такие стихи:

Не путал оттепель с весною
и, увлекаясь новизною,
не проглядел в ней старины.
Нет! Оттепель с весной не путал
и вовсе не пугался пугал,
а просто знал: они сильны

(Огонек, 1991, № 3, с. 20).

Тогда же возник и термин «шестидесятники». Так была названа статья Ст. Рассадина, опубликованная в журнале «Юность» (1960, № 12) и посвященная тем, кто в эти годы входил в литературу. Входил дерзко и шумно, своими страницами свидетельствуя, что поэзия, проза, критика, драматургия высвобождаются из летаргического состояния, в каком находились в годы сталинского тоталитаризма*.

Из нынешних дней видно, что духовное обновление общества, начатое в ту пору, было во многом половинчатым и компромиссным. «Шестидесятники» стремились, по самокритичному признанию одного из них, критика Вл. Огнева, «быть честными в рамках возможного» (Континент, 1991, № 69, с. 270). Они, отстаивая позиции, которые чуть позднее и чуть западнее получают название «социализма с человеческим лицом», надеялись реставрировать казавшиеся возвышенными идеалы революции, очистить их от извращений и догм, связанных с «культом личности», словом — поверить социализм — гуманизмом. В свете событий самых последних лет романтические эти усилия могут показаться сизифовыми, а то и вовсе наивными. Однако едва ли достойно ныне множить укоры по адресу «идеалистов» и «прожектеров» из 60-ых и тем самым потворствовать комплексу своеобразной исторической неполноценности.

История не знает сослагательного наклонения. Но и к фатальной предопределенности она тоже не сводится. Она требует считаться со своей «наличностью», требует уважения к собственной конкретике. Переход из одного общественного состояния в другое не бывает мгновенным. Перемены в социуме обычно вызревают, накапливаются. И, естественно, многое из того, что несколько десятилетий назад представало в самом выгодном свете, спустя годы утратило свою притягательность. Более того, там, где современники находили для себя пример гражданской страстности, идущие следом могут обнаружить очевидные метастазы двоемыслия и конформизма.

Все так. И, тем не менее, пристрастно характеризуя недавнее прошлое, следует различать, в чем оно «недоотягивает» до лет нынешних и в чем его плюсы перед ему предшествующими временами. 60-ые годы в советской истории — это годы перемены обществен-

* Вероятно, первым о «шестидесятниках» в принятом ныне значении написал эмигрант «второй волны» М. Коряков. Откликаясь весной 1955 года на работу Второго съезда советских писателей (декабрь 1954 г.), он повел речь о том, что, «как никогда, нуждается сейчас Россия в свободном голосе» и что «бродильный процесс уже начался», чему свидетельством критические выступления В. Померанцева, Ф. Абрамова, М. Щеглова; О. Берггольд и письма студентов Литературного института, горячо поддерживавших эти публикации: «Кто знает, быть может, эти студенты и есть те новые люди — шестидесятники двадцатого века, — которые несут новую животворящую идею?..» (цит. по: Знамя, 1992, № 5, с. 172),

ного климата. Страна, долго пребывавшая в анабиозе тоталитарности, очнулась и, пусть робко и осторожно, попробовала повернуться в сторону демократизации. Заслуги литературы (как, впрочем, искусства вообще) в этом процессе духовного пробуждения трудно переоценить. Не менее существенно и то, что когда в воздухе повеяло новыми холодами и государственные, идеологические и репрессивные органы, встревоженные либеральными веяниями, опять стали насаждать всеобщую подконтрольность, литература и в условиях жестко навязываемого ей диктата смогла сохранить свое лицо. Годы, получившие позднее определение «застойных», не стали таковыми для нашей словесности. Пусть примеров открытого вызова государственно-партийной доктрине было в среде литераторов — да и не только меж них — не много (потому каждый столь памятен ныне), пусть больше эта пора явила примеров противоположного толка — решающим видится то, что при всех издержках, драмах, компромиссах словесность оставалась собою. И в этом сбережении не очевидной пусть, но и не мнимой самостоятельности тоже сыграли свою благотворную роль шестидесятые, пьянившие иллюзиями надежд и отрезвлявшие горечью прозрений.

* * *

В фильме М. Хуциева и Г. Шпаликова «Застава Ильича» (прокатное название — «Мне двадцать лет»), снятом в начале 60-ых и впитавшем их «мартовский» дух, есть большой эпизод, когда главные герои — три молодых жителя столицы, самоопределяющиеся в жизни после демобилизации из армии — попадают на литературный вечер в Политехническом музее. Переполненный зал жадно ловит звучащие строки, и камера оператора, кажется, забывает об основных персонажах. В кадре — те, кто на сцене. Поэты. Причем их выступления почти не подвергаются напрашивающимся, вроде бы, монтажным купюрам. Такой пространственный документальный фрагмент необходимо вписывался в художественное целое этого фильма: его создатели понимали, что кинорассказ о молодых тогда шестидесятниках без обращения к выражавшей их чувства и помыслы поэзии был бы неполон и неточен. (Для сравнения: когда спустя четверть века режиссер Ю. Подниекс задался, по сути, тем же самым вопросом, что и авторы фильма «Мне двадцать лет», — «Легко ли быть молодым?» и вынес его в название своей ленты, то в ней отправным местом для характеристики тех, чья молодость пришлось на 80-ые годы, стал рок-концерт).

Именно поэзия, сфокусировав тогда проблематику, которая волновала всех и каждого, стала действенным стимулом общественного и личного самосознания. «Стихи читает чуть не вся Россия, и чуть не пол-России пишет их,» — восторженно констатировал в ту пору Е. Евтушенко. А в наши дни он же, говоря о тогдашнем поэтическом буме, не без резона заметит: «В конце 50 — нача-

ле 60-х годов, когда не существовало политики, а была лишь ее видимость, одинокими фигурами с гражданской репутацией народных депутатов являлись поэты, а их стихи были единственными политическими речами» (Огонек, 1991, № 6, с. 16).

Поэтическое слово хотело непрерывной действительности и оперативности и потому искало публичного резонанса. Массовую периодику, эстраду, а то и театральные подмостки (вспомним тогдашний репертуар театра на Таганке: Маяковский, Вознесенский, поэты «фронтowego поколения»!) переполняли стихи, бывшие одновременно исповедью и проповедью.

Позже станет очевидным, что «строй газетной лиры, ее торжественность и прыть» нередко оборачивались риторикой, что заглушала чистые и одухотворенные строки тех поэтов, которые сторонились рифмованной публицистики и не искушали себя ни «тщетою газетного листа», ни многократно усиливающими силу голоса микрофонами. Очень многое из того, что казалось тогда наисовременнейшим, оказалось, со временем, не более чем сиюминутным. Но столь же ясно с годами обозначилось и то, что массовый, без преувеличения, интерес к поэту и его слову объяснялся не только эстрадной доступностью многих строк и актерскими способностями ряда стихотворцев. Тяга к поэзии потому и стала всеобщей, что книги и поэмы А. Твардовского («За далью — даль»), В. Луговского («Середина века» и «Солнцеворот»), Л. Мартынова («Стихи»), Н. Асеева («Лад»), М. Светлова («Охотничий домик»), О. Берггольц («Узел»), лучшие стихи Б. Слуцкого, А. Яшина, Е. Евтушенко, Б. Окуджавы, А. Вознесенского, выполняя существенную и необходимую социальную миссию, поддерживали гражданские порывы личности, искавшей ориентиров и примеров, и тем самым способствовали ее самоутверждению.

К исходу 60-ых общественный резонанс рифмованного слова стал слабеть. Сама специфика отношений между поэзией и действительностью претерпевает существенные изменения. Критик Л. Лазарев, отвечая на анкету «Дня поэзии 1969 года», напишет об этом так: «Жажда искренне-приподнятых слов, которую наилучшим образом утоляла поэзия, сменяется у читателей — конечно, не сразу, не вдруг — острой заинтересованностью в конкретном разностороннем исследовании противоречий действительности, в строгом и трезвом анализе обстоятельств, под влиянием которых или в сопротивлении им формируются характеры. Короче говоря, время выдвинуло новые задачи, с которыми прозе справиться легче, чем поэзии. Задачи эти были общими для всей литературы, но поэзия, само собой разумеется, должна была решать их по-своему, иначе чем проза».

Страстным монологам на помощь и смену пришли диалоги с жизнью — лирические медитации, сосредоточенные на постижении

«человекоустройства и мироустройства» (Б. Слуцкий). Над внятностью поэтического слова, ориентированного на непрременную доходчивость и заразительность, возобладала точность выражения чувств и мыслей, как правило, сложных, неоднозначных. Внушение сменяется доверием, а стихотворные призывы и декларации уступают место ощущениям, догадкам, раздумьям. И уже не самовыявление из потока жизни, а вписывание себя в общую картину бытия становится определяющей тенденцией поэтической практики.

Если вчера поэзия, держа в поле зрения прежде всего временное настоящее, жадно вбирала в себя приметы социальной новизны, то теперь в искусстве поэзии, как впрочем, и в других искусствах, резко возросла тяга к сопряжению времен и к тем ценностям, которые получили определение вечных. Стихи, раздвигая горизонт читательского сознания, дают возможность проникнуться серьезным и обязывающим чувством, о котором точно сказал Д. Самойлов:

Мы дети вечности и дня,
Грядущего и прошлого родня...

Слово поэта, еще недавно адресовавшееся многим, теперь обращается к каждому. Любители стихов, которые жадно интересовались публикациями в газетах, журналах, альманахах, теряют интерес к периодике — события в поэтическом мире стали связываться по преимуществу с книгами. Массовость общения с поэзией приобрела форму интимности.

Примечательно, что если начало 60-х в поэзии прошло под знаком лидерства «эстрадной поэзии» (К. Ваншенкин так и напишет: «В поэзии пора эстрады...»), то к началу 70-х в центре внимания оказалась «тихая лирика» (определение Л. Лавлинского). Стихи таких поэтов, как В. Соколов, Н. Рубцов, А. Жигулин, А. Прасолов, С. Дрофенко, Г. Горбовский, А. Кушнер, О. Чухонцев, И. Шкляревский, свидетельствуют о том, что поэзия утверждает красоту и ценность бытия, обращаясь к вседневному человеческому существованию. Все чаще именно из прозы житейских буден и добывается гармония, что утоляет в поэзии жажду красоты, не отрывную от жажды добра. Некогда герой горьковской поэмы «Человек» восклицал: «И призван я... нести гармонию между собой и миром, в себе самом гармонию создать». И хотя лирические персонажи поэзии 70—80-х годов не слишком склонны к прямому пафосу, свое предназначение они видят в том же — в напряженных поисках гармонии и настойчивом расширенииверяемых ею жизненных пространств.

Но возникли при этом и свои издержки. Иные воспеватели гармонии занялись одалживанием ее у предшественников. Но, прав В. Соколов, «дразнит песнь, а не влечет, когда она за чей-то счет». Такие реминисценции из века прошлого, исчерпывающие содержа-

ние стихов, датированных веком нынешним, вряд ли соотносимы с подлинной духовностью, равно как и другое упрощенное ее понимание, которое заставляет вспомнить давние строки Д. Алтаузуна: «Поэт хотел противоречья мира гармонией природы подменить».

Устремление к гармонии результативно только тогда, когда не игнорируется дисгармоничность реальности. Чем сильнее жажда идеала, тем обостреннее восприятие драматизма и трагичности человеческого существования. Этой диалектикой обусловлен примечательный для 70-х годов феномен В. Высоцкого (1938—1980):

Высоцкий-поэт принципиально многотемен и разностилен. От обаятельной прозрачности речетативов «Алисы в стране чудес» («Что остается от сказки потом, после того, как ее рассказали?...») до жаргонных откровений «песен вздорных» («На всех клифты казенные, и флотские и зонные, и братья заблатненные имеются у всех...») — таков диапазон творческих интересов и возможностей того, кто на вопрос полушутливой анкеты «Каким человеком считаешь себя?» ответил: «Разным». Но при всей несхожести как предметов разговора, так и способов его ведения песенные монологи Высоцкого всегда отмечены индивидуальностью их создателя. Один из присущих этому мастеру и к нему притягивающих парадоксов в том и заключается, что уверенность перевоплощения, позволявшая автору органично вживаться в разные времена, судьбы и ситуации, была безусловной, но не была исчерпывающей. За обликом персонажа всегда маячил сам автор, и характеры, заданные балладными коллизиями, при всей конкретности и множественности, не заслоняли его собственного характера. Характера, исполненно-го решительности и определенности.

С нарастающей тревогой сознавая, что современникам недостает мужественности физической и духовной, недостает самостоятельности в мыслях, речах и поступках, Высоцкий своим искусством темпераментно утверждал мужественность и бескомпромиссность. Утверждал как «от прямого», так и «от обратного».

Он смеялся над славою брэнной,

но хотел быть только первым.

Такого попробуй угробь!

Не по проволоке над ареной —

он по нервам — нам по нервам! —

шел под барабанную дробь.

Это ведь и о герое песни, без страховки работающем под куполом цирка, и о себе самом сказано. Борясь против суеты в самых разных ее обличьях, Высоцкий вместе с тем не уставал настаивать, что «не все суета». Наряду с «гимнами мужеству» убеждают в этом и его «гимны любви». Он утверждал динамику жизни, а в коренных качествах своей натуры был — вот еще один парадокс — счастливо традиционен. Главными ценностями бытия оставались для

него «чувства вечные» — честь, свобода, любовь: «Время эти понятия не стерло».

Витальная сила его таланта воспринималась как вызов бессилию и распаду. Но при этом мировосприятие Высоцкого на редкость безыллюзорно. Он, по точному наблюдению критика Вл. Новикова, «дает читателям и слушателям реальный заряд энергии (лирической, трагической, смеховой), энергии, помогающей выжить и выстоять, но не дает им никаких оптимистических авансов и идейных векселей».

По демократической раскрепощенности дара и трезвой непредвзятости отношения к миру и человеку, по разнообразию художественных интересов и самосжигающему творческому накалу, наконец, по легендарности судьбы Высоцкому среди его современников был, пожалуй, ближе всех Василий Шукшин (1929—1974).

В одной из статей, полемически заостряя свою позицию, этот художник заметил, что даже самый необыкновенный человек интересен для него именно потому, что он обыкновенен. И своими героями Шукшин сделал людей обыкновенных. Они работают, устают, судачат о разных разностях, пьют и поют, выясняют отношения, случается, и скандалят. Словом, погружены в ту житейскую прозу, которая вроде бы не самый благодатный материал для искусства. Конечно, если подходить к человеку как к «материалу», можно подыскать истории позанимательнее, чем рядовые дни сторожа, колхозника, шофера, бухгалтера, кинемеханика. Но ежели не подходить к своему герою откуда-то со стороны, пусть с вниманием и сочувствием, а проникнуться его думами, его маетой, волнением — тогда уже не надо будет говорить о близости к народу: устами героев такого художника и заговорит сам народ, открывая пестрое многообразие и трудно постигаемые глубины души человеческой, души русской.

Одна из книг писателя названа лаконично и просто — «Характеры» (1973). Шукшинский рассказ — это, как правило, возникающая из нескольких страничек текста судьба, всегда уникальная личность, с кинематографической зримостью явленная в слове, жесте, привычке, поступке. Обыкновенность этих характеров мнима. Действительно, один, когда ему остается лишь несколько недель заключения, бежит из колонии: соскучился по дому («Степка»). Другой, поняв, что от него ушла жена, берется за перо и пишет «раскас», который требует напечатать («Раскас»). Третий среди ночи палит из ружья, выражая тем самым восхищение первой в мире пересадкой сердца («Даешь сердце!»). Четвертый лезет на рожон из-за того только, что по его адресу несправедливо обмолвилась продавщица («Обида»). Пятый сочиняет в свободное от работы в телеателье время философские трактаты и всерьез мнит себя новым Спинозой («Штрихи к портрету»)...

чества — но лишь с первого взгляда. Со второго же за импульсивным жестом, неожиданным шагом, резким словом открывается мир больших и мучительных вопросов, ворожающихся, как был убежден писатель, во всякой человеческой душе. Причуды поведения здесь не существо, а следствие человеческой неповторимости, равно как наив и косноязычие порождены желанием самостоятельности в чувствах и мыслях. (Уместно повторить давнее наблюдение В. Розанова о любимом герое русского фольклора: «Что такое дурак? Это, мне кажется, народный постоянный спор против рационализма, рассудочности и механики». Но у шукинских «чудиков» эта «русскость» множится еще и на «советскость» — ведь, по выражению С. Залыгина, «гражданин СССР привык жить не тем, что есть, а тем, что должно быть. Как не родиться чудиками!»).

«Человек, разносимый страстями, съедаемый тоской и болью души», — так представляет автор своего любимого героя Степана Тимофеевича Разина (роман «Я пришел дать вам волю»). А главный персонаж рассказа «Верую!» Максим Яриков, «сорокалетний легкий мужик, злой и порывистый, никак не мог измаять себя на работе, хотя работал много» — на ехидный вопрос жены: «А почему же ты такой злой, если у тебя душа есть?» — твердит, по сути, о том же: «А что, по-твоему, душа-то пряник, что ли. Вот она как раз и не понимает, для чего я ее таскаю, душа-то и болит. А я и злюсь поэтому. Нервничаю». А герои рассказа «Алеша Бесконвойный» — в нелепой и оттого еще более упорствующей гордыне отстаивает он свое право на субботнюю баню. И анекдотично, и горько: чем душа тешится — банным днем! Но ведь человек — пусть так, пусть нелепо! — отстаивает личную самость, доказывая и окружающим, и себе (по формуле В. Высоцкого): «Я в колесе не спица!».

Драма духовности, не знающей утоления, — так охарактеризовал основной шукинский конфликт критик Л. Аннинский. Душа — то ли нарождающаяся, то ли вырождающаяся — болит у каждого из героев писателя. Болела душа и у самого художника: «Нам бы про душу не забыть. Нам бы немножко добрее быть... Мы один раз, уж так случилось, живем на земле». Деятельную любовь к душе человеческой и исповедовал своим творчеством писатель, о котором его земляк и коллега В. Распутин заметил: «Если бы потребовалось явить портрет россиянина по духу и лику для какого-то свидетельствования на всемирном сходе, где только по одному человеку решили судить о характере народа, сколь многие сошлись бы, что таким человеком должен быть он — Шукшин» (Советская Россия, 1989, 25 июня).

■ ■ ■

В советской литературе 20—50-х годов главенствовал, условно говоря, «обществоведческий посыл». Большинство поэтов, прозаи-

ков, драматургов стремилось показать, как в судьбах людей преломляются социальные закономерности. «Век поджидает на мостовой, сосредоточен, как часовой», — свидетельствовал Э. Багрицкий. Кто ты? — спрашивало время. — С кем ты? В каком стане? Под чьими знаменами воюешь? Под какими лозунгами работаешь? Словом, искусство было озабочено тем, чтобы не потерять историю в человеке.

60-е годы в советской литературе обозначили своеобразную «смену вех»: она с этой поры, словно бы припомнив, наконец, гуманистические заветы русской классики, сосредоточенно размышляет о том, чтобы в насыщенном историческими катаклизмами столетии не позабыли бы о душе человеческой. То есть не потеряли бы человека в истории, не растворили бы личность в тени государства. Не случайно в поэме А. Вознесенского «Лонжюмо» (1963) обратили на себя внимание строчки:

Россия,
я — твой капиллярный сосудик,
мне больно когда —
тебе больно, Россия.

И характером образности, и пунктуацией они опровергали рас пространенный в сталинские времена взгляд на человека как на винтика, всецело подчиненного государственной машине.

У героев советской литературы первых послеоктябрьских десятилетий, как правило, высокий общественный рейтинг. Они — на каком бы посту ни находились — творят историю. Персонажи могут быть — подобно Григорию Мелехову или Василию Теркину — «без званий и наград», но самими чрезвычайными обстоятельствами эпохи они возведены в ранг натур героических или символических.

В отечественной литературе второй половины XX века возрождается характерная для русской словесности дооктябрьской поры традиция пристального и понимающего интереса к «рядовому жизни», неповторимому в своей обыкновенности. «Каждый к небу растет, как дерево, а уж после выходит — лес» (В. Корнилов). И вопросы, какими писатели экзаменуют теперь своих героев и читателей, ставятся так: «Каков ты? Состоялся ли как человек? Раскрыл ли свои возможности?» Показательна в этом плане поэтическая сентенция А. Мажирова:

Строим, строим города
Сказочного роста.
А бывал ли ты когда
Человеком — просто?
Все долбим, долбим, долбим,
Сваи забиваем.
А бывал ли ты любим
И забываем...

Симптоматично и то, что в отечественной литературе со второй половины 60-х годов все чаще начинают фигурировать персонажи, являющие родовое сходство с хорошо известными по русской классике фигурами «лишних людей», личности, временем не востребованные, не реализовавшие свой жизненный потенциал — такие, как Сергей Троицкий из повести Ю. Трифонова «Другая жизнь» или Виктор Зилев из драмы А. Вампилова «Утиная охота». Сам автор названной пьесы так объяснял ее замысел, сопоставляя своего героя с центральным персонажем «Одного дня Ивана Денисовича»: «Солженицын написал, как в предельных обстоятельствах человек остается человеком. Я хочу написать о другом — умирает, задыхаясь на воле, человек, полный сил и брожения токов, но сломленный необъяснимой усталостью...».

И по-своему закономерно, что литература этих лет ведет активный поиск тех начал, которые могут дать личности опору в условиях, когда прежде воодушевлявшие на жизнь и самоотверженные деяния идеи революции и социализма в обстановке бюрократизации и профанации всего и вся вырождались в дежурные лозунги. Так в искусстве слова обозначился сосредоточенный интерес к ценностям уже не столько политическим и социальным, сколько этическим и национальным. К тем представлениям и нормам, что сформировались в многовековой повседневности народной жизни и не подлежат ревизии на любых поворотах истории.

Пафос преобразования жизни, который вдохновлял общество и литературу послеоктябрьской эпохи, уступает место пафосу nasledования, сбережения если не самих свойств, начал, установок, что выработаны на этой земле раньше нас, то хотя бы благодарной памяти о них. «Живи и помни» — этот нравственный императив, вынесенный в название одной из повестей В. Распутина, характеризует эмоционально-смысловую сущность такого примечательного явления отечественной словесности второй половины XX столетия, как деревенская проза.

Этот неуклюжий, но вошедший в критический обиход термин — первым его употребил, кажется, Ф. Кузнецов в статье «К зрелости» (Юность, 1967, № 5, с. 87) — привычно мелькает в разговорах о творчестве Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, В. Крупина, В. Личутина. При очевидной разнице и масштабов дарований, и направленности творческой эволюции каждый из названных писателей мог бы отнести к себе слова армянского прозаика Гранта Матевосяна: «Идущие после нас не в силах будут рассказать о крестьянине, который, условно говоря, складывался от первого века до двадцатого. Мы в этом смысле — могикине. И мы должны успеть еще кое-что осмыслить и рассказать» («Огонек, 1987, № 1, с. 20).

Отсюда красноречивость таких названий, как «Последний срок» и «Прощание с Матерой» В. Распутина или «Последний поклон» В. Астафьева. Деревенская проза по преимуществу ретроспективна. Интерес к национальному прошлому, безусловно, обострен и тем историческим обстоятельством, что цели общественного развития, искренне прежде увлекавшие советских литераторов, оказались крайне затуманены. Вместе с тем необходимо видеть, что деревенская проза в нашей литературе есть своеобразный отклик на общемировую тенденцию пристального интереса к тому, как в обществе и человеке соотносятся социальное, идущее от цивилизации, и национальное, восходящее к родовому и, шире, природному.

«Нонче свет пополам переломился. И по нам переломился, по старикам... Ни туды мы, ни сюды. Не приведи Господы! Оно, может, по нам маленько и видать, какие в ранешное время были люди, дак ить никто назадь себя не смотрит. Все сломя голову вперед бегут... Куды там назадь... под ноги себе некогда глянуть... будто кто гонится». В этом суждении старой Дарьи, звучащем в повести В. Распутина «Прощание с Матерой», формулируется, конечно, позиция и самого автора. Создателям деревенской прозы крайне важно привлечь внимание к тому, «какие в ранешное время были люди». И Иван Африканович в «Привычном деле» В. Белова, и Анна в «Последнем сроке», и Настена в «Живи и помни», и упомянутая героиня «Прощания с Матерой» (а еще раньше была — не забудем! — и бесконечно терпеливая в жизненных тяготах героиня солженицынского рассказа «Матренин двор») — все они дороги авторам как воплощение лучших, на взгляд писателей, черт русской национальной психологии. Обостренная совестливость, честность перед другими и собой, многими бедами и невзгодами проверенная самоотверженность, дар сострадания и любви — этими душевными качествами щедро и, по убеждению авторов, привычно наделены дорогие им персонажи. «Мы много говорим о сохранении природной среды, памятников материальной культуры. Не пора ли с такой же энергией и напором ставить вопрос о сохранности и защите непреходящих ценностей духовной культуры, накопленных вековым народным опытом?» Ответом на эту насущную потребность, о которой столь взволнованно говорил Ф. Абрамов в 1976 году на VI съезде писателей СССР, и стала деревенская проза.

Но вполне вероятны и сомнения: а не идеализируют ли ее представители прошлое, не выдают ли желаемое за существовавшее? Неужели когда-либо была реальностью та гармония крестьянского быта и бытия, какую, к примеру, воспел В. Белов в своих «очерках о народной эстетике»? Разве этот «Лад» согласуется с тем «идиотизмом сельской жизни», о котором И. Бунин поведал в повести «Деревня»?

Отвечая на эти напрашивающиеся вопросы, важно не забывать, что любой художник в творчестве неизбежно избирателен. Он не копирует реальность, а творит ее наново. Изображение при этом непременно оказывается соотнесено с оценкой. И критерием подлинности образа (в данном случае — характера) служит не столько его жизненная типичность (иными словами, массовость), сколько его эстетическая достоверность. Убедительность существования в мире, созданном воображением художника. Сохраняя от забвения человеческие ценности, которые ассоциируются с крестьянским прошлым России, писатели стараются подчеркнуть их привлекательность и значимость и при этом, понятно, совсем не страшатся упреков в идеализации. Ведь речь-то они ведут не столько о том, что — было, сколько о том, что может невосполнимо исчезнуть. В этой связи весьма интересную и неожиданную параллель провел в 1979 году критик и литературовед В. Кожин: он, говоря о дорогах Василию Белову персонажах его прозы, вспомнил опыт Льва Толстого, который тоже держал в поле своего художественного зренья уходящее или к концу XIX века уже ушедшее с исторической авансцены русское дворянство и в образах Болконского, Безухова, Ростовых, Карениной, Левина запечатлел то лучшее, что связано с этим сословием в жизни нации (см.: В. Кожин. Статьи о современной литературе. М., 1990, с. 200—204).

Сложнее обстоит дело в тех случаях, когда идеи, безусловно состоятельные в границах художественного мира, прилагаются теми же писателями (скажем, В. Беловым или В. Распутиным, вступающими уже в роли публицистов, а то и народных депутатов, то есть политиков) как некий эталон к нынешней жизненной реальности и последняя обнаруживает не просто существенные с ним расхождения, но и — вот самое тягостное для этих авторов — упорное нежелание сближаться с предложенным образцом. Сколько бы ни был любезен тому или другому прозаику патриархальный лад, нельзя упускать из виду того, что, по выражению критика Л. Аннинского, «русская модель мира не вмещается в Тимонику» (имя вологодской деревни, где родился В. Белов). Отечественная действительность и русский характер — богаче, сложнее, противоречивее любого единичного о них представления.

Это не поддающееся однозначной трактовке многообразие жизни народной в условиях, когда само понятие «русский народ» стало осознаться как нечто проблематичное, и явили в своих созданиях В. Шукшин и В. Высоцкий. Убедительнейшим подтверждением разноречивости и разнонаправленности народного бытия стало и выламывающееся из деревенской прозы творчество Виктора Астафьева.

Если, выражаясь условно и потому неизбежно утрированно, в произведениях таких бесспорных ее представителей, как В. Белов,

тон задает уязвленная национальная гордость, то астафьевские книги можно рассматривать как пример усиливающейся с годами национальной самокритики.

Рассказы и повести этого художника, исходящего, по характеристике С. Залыгина, из «реализма личного опыта», образуют своеобразный свод, которому очень подходит «короленковское» название «История моего современника». История эта прослеживается с начала 30-х годов («Последний поклон») — и чем ближе по времени действия те или иные ее «главы» к нашим летам («Царь-рыба», «Печальный детектив», «Людочка»), тем больше тревоги, надлома, даже отчаяния в свидетельствах художника. И тем дороже ему, ведомому «зрячим посохом» памяти, любое проявление человечности, любви и милосердия.

Писатель, чья душа наделена даром чувства не только глубокого, но и умного, убеждает читателей, что если человечность убывает в мире, то свято место не остается пустым — там воцаряются равнодушие и жестокость. «Когда мы научимся не только брать, брать — миллионы, тонны, кубометры, киловатты, но и отдавать, когда мы научимся обихаживать свой дом, как добрые хозяева?...» — этот публицистически-заостренный вопрос поставлен на страницах повествования в рассказах «Царь-рыба», многие персонажи которого, теряя гуманность в отношении природы, губят не только ее, но и себя, поскольку браконьерство становится для них уже не просто занятием, но образом жизни.

Художник, показывая, что зло укореняется в натуре его героев и пылая праведным гневом, не торопится, однако, выносить им беспощадный приговор. Он не забывает, что грешники, браконьеры, преступники — это его земляки, родня если не по сибирской деревне, то по человечеству. И потому он относится ко всем непутевым, опустившимся, потерявшим человеческое лицо не как работник суда, но как врач, долг которого — лечить и самого запущенного из пациентов. Лечить, пусть шансы на выздоровление становятся все призрачнее. И надежда при этом у того, чья совесть потрясена поразившим народ недугом вырождения, только на одно из лекарств — правду: «да была б она погуще, как бы ни была горька». Вторая словам любимого им поэта, В. Астафьев напишет в «Печальном детективе» программные для себя слова о правде как высочайшей цели человеческой жизни.

Мир прозы Юрия Трифонова (1925—1981) тоже отмечен до-тошным бытописанием, но внешне совершенно иной, чем в книгах В. Астафьева. Родившийся в Москве и проводивший детские годы в знаменитом «доме на набережной», построенном специально для советской номенклатуры, писатель сделал героями своего художественного исследования рядовых служащих, не слишком преуспевающих работников науки и литераторов, словом, «тот ог-

ромный слой людей средней интеллигентности и материального достатка, который называют горожанами».

Ключевой в этой характеристике, данной писателем своим персонажам, видится фраза о их «средней интеллигентности». Она обозначает и место, занимаемое ими на социальной лестнице, и уровень их нравственной состоятельности. Отвечая зарубежному корреспонденту, подчеркнувшему, что Трифонов дает «убедительное историческое описание будничного», писатель вспомнил, что у Чехова в одном из рассказов есть выражение «плохой хороший человек»: «Это то, что мне близко. В человеке накручено и наверчено много всего. Меня интересует: каков он стал за последние 20, 30, 50 лет? Стал ли он добрее, благородней, великодушной? Что происходит с нравственным зарядом человека?» Об этом размышлял автор в таких созданиях, как повести «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь» и романы «Дом на набережной», «Старик», «Время и место», «Исчезновение». Об этом названные произведения побуждают задуматься и читателей.

Сосредоточенно анализируя психологию советского горожанина 60—70-х годов, Ю. Трифонов входит в положение каждого из своих персонажей и показывает, что, в общем-то, ни один из них не хочет быть бессовестным. Но обстоятельства нередко склоняют человека внимать все же не голосу совести, а доводам рассудка, твердящего о самосохранении. Склонность к повседневным нравственным уступкам превращает интеллигента в конформиста. Трифоновский герой, как правило, честен перед собою и у него хватает трезвости и опыта понять, насколько губительны будничные себе послабления, которые житейски всегда можно если не оправдать, то объяснить. Но вот воли и решимости, чтобы противостоять нажиму извне и инерции приспособляемости, ему явно недостает.

Появлявшиеся с конца 60-х чуть ли не с ежегодной регулярностью (на страницах «Нового мира», а позже — «Дружбы народов»), повести и романы писателя зафиксировали характернейший для времени их появления парадокс: человек, самозащищаясь компромиссами, вошедшими в привычку, себя тем саморазрушает. Умиротворение совести, объясняемое тайным или явным желанием комфорта — житейского, духовного ли — переформирует личность. Изменяя себе, человек и себя изменяет.

Что же, по мнению писателя, может уберечь от подобной саморастраты? Подобно многим коллегам, такой нравственной опорой в ежедневных жизненных испытаниях Ю. Трифонов считает память. Именно она — при всей ее кажущейся призрачности — противостоит нравственному «обмену» и духовной энтропии, связывая людей друг с другом вопреки могуществу времени и давлению обстоятельств. «А без памяти, — писал автор в романе «Старик», —

нация тяжело больна недочувствием». И в прозе, и в публицистике Ю. Трифонов избегал суммарного понятия «народ» — его неизменно интересовало самочувствие индивида. Но осуществленная писателем художественная экспертиза внутреннего состояния личности стала красноречивым свидетельством о закономерностях и куда большего порядка. На каждом человеке лежит отблеск истории, но и самостояние каждого человека небезразлично для понимания сути той или иной эпохи.

Выведенный в повести «Долгое прощание» писатель Ребров размышлял о том, что нравственная сила в разные времена «то прибывает, то убывает, в зависимости, может быть, от каких-то взрывов солнечного вещества». А создатель этой повести писатель Трифонов, глубоко встревоженный тем, что в современной ему действительности эта сила скорее убывает, чем прибывает, своими чуждающимися дидактики произведениями показывал, что солнечное вещество, определяющее масштабную эту пульсацию, вырабатывается сознанием каждого из живущих.

В самые последние годы о Ю. Трифонове, как, впрочем, и о многих других «шестидесятниках», нередко высказываются весьма двусмысленно — прежде всего потому, что он активно печатался в годы «застоя» и, стало быть, тем самым демонстрировал умение искусно укладываться в рамки дозволенного. Характерны выкладки Ю. Карачиевского: «Хороший ли писатель Юрий Трифонов? Я отвечаю вполне определенно: «Хороший!». Правдивы ли книги Ю. Трифопова? Я отвечаю уклончиво. Представьте себе интеллигентный дом Москвы 70-х годов, где бы никогда ни при каких обстоятельствах, ни словом не обмолвился ни один человек, ни гость, ни хозяин, ни о диссидентах, ни о евреях, ни об арестах и обысках, ни о демагогии партийных вождей, ни об уехавших за океан знакомых, ни о передачах Би-би-си — «Свободы», ни, наконец, о попавшем в руки журнале или ксерокопии тамиздатовской книги» (Искусство кино, 1989, № 4, с. 42).

Вот такая логика: всей правды о времени писатель не сказал, сказанное же им было довольно-таки безобидным для режима, который потому и не препятствовал тиражированию такой «адаптированной» правды. Однако эти доводы, при всем их фактическом резоне, нуждаются в опровержении. От писателя (и даже литературы в целом) едва ли стоит требовать зеркального поддакивания реальности. Искусство воспроизводит не столько те или иные социально значимые подробности, сколько саму атмосферу эпохи. Сетованиям Ю. Карачиевского можно противопоставить суждение другого литератора, А. Рекемчука, который сравнил две публикации, почти совпавшие по времени и рассказывающие практически об одном и том же периоде, одном и том же месте и приблизительно одной и той же социальной среде,— незаконченный роман Ю. Три-

фонова «Исчезновение» и на шумевшие «Дети Арбата» А. Рыбакова: «Признаться, обе книги я читал с упоением, но позже — поразился тому, насколько роман Трифонова — незаконченный! — глубже, богаче, страшнее, загадочнее, чем «Дети Арбата»... У Трифонова нет ни Сталина, ни Ежова, ни Кирова: мальчики, школьники, родители, студенты... Но — ощущается время» (Литературная Россия, 1987, 25 декабря).

* * *

По точному наблюдению литературоведа Г. А. Белой, 60-е в литературе ознаменованы резкой активизацией интереса к проблемам социально-этического и — чуть позже — этически-философского содержания. Искусство слова последовательно и целеустремленно повело речь о духовных и нравственных ценностях, которыми поверяется состоятельность как отдельной личности, так и общества в целом. Усилиями литераторов разных поколений словесность стала обретать свою подлинную первооснову — гуманность. Постепенно и неуклонно начали актуализироваться, повышая общественный авторитет слова, те художественные традиции, которые восходят к русской литературной классике XIX века.

Да, когда время вступило в полосу нового исторического затишья, далеко не все из того, что в эти годы писалось, смогло найти дорогу к отечественному читателю («Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Колымские рассказы» В. Шаламова, «Архипелаг ГУЛАГ» и другие создания А. Солженицына, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, «По праву памяти» А. Твардовского и др.). Многие творческие биографии оказались подвержены мощной внешней деформации. Вероятно, в условиях «застоя» «не написались» некоторые из тех произведений, которые могли бы появиться, если бы демократические перемены в обществе не были усилиями власти заторможены. Об этих превратностях и изломах пойдет далее речь. Но, заканчивая эту главу, подчеркнем, что истинную культуру обуславливает не только — и не столько! — свобода внешняя, сколько свобода внутренняя. Та, что зависит от самого художника, а не от того, чей лик чаще других мелькает на страницах газет и телеэкранах. Духовный настрой «шестидесятников», которым выпало жить и работать в сумеречные «застойные» времена, нашел выражение в стихах А. Межирова:

Нелегкий год кончается, а были
Когда-нибудь другие годы, или
Все годы одинаково трудны
В истории народа и страны.
А без меня, как говорил Платонов,
Народ неполный. Так что не ропщу.
Состав тяжелый с места тяжело стронув,

Десятки перегруженных вагонов
Сквозь дымные тоннели поташу.
Народ... Народ не только я, а каждый,
Без каждого из нас народа нет.
И, может быть, забрезжит мне однажды
Сквозь дым тоннелей, напоследок, свет.

ЛИТЕРАТУРА

Современная русская советская литература: В 2-х частях: Книга для учителя. (Под ред. А. Г. Бочарова и Г. А. Белой, — М., 1987,

Крупина Н. Л., Соснина Н. А. Сопричастность времени: Современная литература в старших классах: Книга для учителя: Из опыта работы. — М., 1992.

Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. — М., 1983,

Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней: Проблемы характеристики. — М., 1983.

Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. — // Театр. — 1992. — № 4—6.

Апнинский Л. Шестидесятники, семидесятники, восьмидесятники... — // Литературное обозрение. — 1991. — № 4.

Глава пятая

ДРУГИЕ БЕРЕГА

(О литературе русского зарубежья «третьей волны»)

Не веря кровному завету,
что так — нельзя,
ушли гулять по белу свету
мои друзья...

Б. ЧИЧИБАБИН

Верю, что во многих отношениях я
прав.. И если мой народ не нуждается
в моей плоти, то быть может,
моя душа ему пригодится.

И. БРОДСКИЙ

Многие поколения советских школьников изучали «Письмо» В. Г. Белинского Н. В. Гоголю, но при этом, по остроумному замечанию В. Аксенова, упускалось из виду, что написано оно было на одном немецком курорте (в Мариенбаде), а получено и прочитано на другом (в Баден-Бадене). И в школьном разговоре о жизни и творчестве И. С. Тургенева едва ли выделялась та особенность его биографии, которая позволяла современникам иронизировать, что певец русского языка и русской природы одиннадцать месяцев в году проводит в Париже и только один — в родном Спасском-Лутовинове. Редко акцентировалось и то обстоятельство, что творческая история многих романов Ф. М. Достоевского (включая и «Преступление и наказание») связана с длительным обитанием автора в Западной Европе.

В недомолвках такого рода, пожалуй, не было идеологического умысла. Русское дворянство в XIX веке пользовалось правом свободного выезда из России и возвращения на родину. Пребывание того или иного литератора, художника, композитора за ее рубежами воспринималось лишь как факт сугубо житейских предпочтений, существенно на творчестве и его восприятии не отражающийся. Так что если даже выездной период растягивался — как в биографии создателя «Мертвых душ» — на много лет, об эмиграции никто и не думал вести речь. В эмигрантах из именитых наших литераторов прошлого столетия значился, пожалуй, только автор «Былого и дум», но А. В. Герцен, по язвительному выражению Ф. Достоевского, «так уж и родился эмигрантом».

В русской литературе XX века, особенно в послеоктябрьскую пору, место проживания писателя — в отечестве или же за его пределами — стало фактором, в значительной степени определя-

ющим и его судьбу, и творчество, и саму литературную (да и не только литературную) репутацию. Революция 1917 года и последовавшие за нею катаклизмы обернулись расставанием с Россией для большого числа ее граждан. Можно сказать, что рассеяние русских по миру стало в нашем столетии заметным не менее, чем рассеяние евреев. Политика советского государства, его идеология и экономика «обеспечили» периодическое пополнение рядов русской эмиграции. В ее истории отчетливо просматриваются четыре «волны».

Русское зарубежье как явление отечественного бытия (а не просто факт частной биографии или страница летописания отдельной партии) возникает в первые послеоктябрьские годы, когда социальный разлом вызвал добровольный или вынужденный отъезд из России нескольких миллионов человек. Так, в начале 20-х годов около 600 тысяч наших соотечественников оказалось в Германии, около 400 тысяч — во Франции. Кроме Берлина и Парижа прибежищем для покинувших Советскую Россию были Прага, Белград, Рига, Харбин... О масштабности первой эмиграции можно судить хотя бы по тому, что в 20-е годы восемь русских высших учебных заведений работало во французской столице («Может быть, Париж — Ноев ковчег для будущей России», — полагал Б. Поплавский), пять в Праге и в Харбине, по одному — в Берлине и Белграде. С 1918 по 1932 год, по подсчетам библиографов, в кругах эмиграции было предпринято издание свыше тысячи газет, журналов, альманахов.

Л. Троцкий в 1923 году высокомерно писал об уехавших и высланных: «В эмиграцию уехал помещик, капиталист, военный и царский генерал, их адвокат и их поэт». Сама же «белая эмиграция» осознавала свою миссию иначе: «Это уже не эмиграция русских, а эмиграция России...» Жизнь в отрыве от родины обретала смысл именно в служении ей. «Оттого мы уехали из России, — писал критик Г. Адамович, — что нужно нам было остаться русскими в своем особом облики, в своей внутренней тональности...» Исходя из убеждения, что родина запечатлевает себя не в паспорте, а в душе, оставившая страну интеллигенция находит для себя мировоззренческую и психологическую опору именно в национальном самосознании, определявшимся — наряду с идеалами православия — духовным опытом русской культуры.

В новом социальном контексте, когда в «Совдепии» литература характеризовала себя как советскую (то есть так или иначе акцентировала свою социальную новизну), словесность, оказавшаяся в изгнании, настаивала на своей национальной традиционности. «Я унес Россию» — столь категоричное название дал собственной книге уехавший из страны в 1919 году Роман Гуль. Принимая во внимание, что в эмиграции очутились такие художники слова, как

И. Бунин, К. Бальмонт, И. Шмелев, Б. Зайцев, А. Ремизов, М. Осоргин, В. Ходасевич, М. Цветаева, В. Набоков (печатавшийся тогда под псевдонимом В. Сирин), и такие небезразличные к слову мыслители, как Н. Бердяев, Л. Шестов, И. Ильин, Н. Лосский, С. Франк, С. Булгаков, Л. Карсавин, Ф. Степун, и впрямь было впору согласиться с афоризмом З. Гиппиус: «Чашу русской литературы выплеснули на Запад»*.

Новый виток эмиграции приходится на 1940-е годы, когда волею разных обстоятельств, связанных со второй мировой войной, вне родины оказалось немало советских граждан. Большинство из тех, кто выжил в немецком плену или попал в число «перемещенных лиц», вернулось или было возвращено в СССР. Вместе с тем около полумиллиона наших соотечественников составили «вторую волну» русского зарубежья, осевшую преимущественно в США и Западной Германии. Она, в отличие от первой, не обладала столь мощным культурным потенциалом, но из ее рядов вышло несколько самобытных литераторов (Иван Елагин, Николай Нарок, Николай Моршен, Кирилл Померанцев, Михаил Коряков и др.) Их строки не чурались социальных мотивов, вызванных, в частности, негативным отношением к Сталину и советской власти («Я от нежных забот правительства, как суконный пиджак, повыверся», — писал, например, И. Елагин). Однако преобладал в их поэзии и прозе иной, ностальгический настрой, о котором дают представление одни из последних строк того же И. Елагина (1918—1987):

Таким одиночеством веет оттуда,

Что глянешь туда — и ты уж не так одинок.

Следует отметить, что живший в США И. Елагин немало сил отдал переводу на русский язык стихов американских авторов. Тем самым русское литературное зарубежье стало содействовать диалогическому сближению разноязычных культур.

Третья эмиграционная «волна» из СССР приходится, в основном, на годы «застоя». Она не столь многочисленна (несколько десятков тысяч), однако среди тех, кто в 70-х — первой половине 80-х выехал в страны Западной Европы, Израиль и за океан немало деятелей культуры. Литераторам «третьей волны» и посвящен дальнейший разговор. Но перед этим скажем, что годы «перестройки» ознаменовались новым выездным бумом. Цифры (см.

* О русском литературном зарубежье 20—30-х годов см.: Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. — М., 1991; Афанасьев А. П. Неутоленная любовь / Литература русского зарубежья: Антология, Т. 1, кн. 1. — М., 1990; Михайлов О. Литература русского зарубежья: Цикл статей // Литература в школе, 1991. №№ 1 — 6; Одоевцева И. На берегах Сены. — М., 1990; Крейд В. Поэзия первой эмиграции / Ковчег: Поэзия первой эмиграции. — М., 1991.

Литературная газета, 1990, 19 декабря, с. 13) красноречивы: 1985 год — страну покинуло около 2,5 тысяч человек, 1986 год — 8 тысяч, 1987 год — 40 тысяч, 1988 год — 108 тысяч, 1989 год — 235 тысяч, а в 1990 году разрешение на выезд получили уже 453 тысячи человек. Иными словами, за пятилетие поток эмигрирующих увеличился в десятки раз!

Ныне за границами бывшего Советского Союза проживает свыше двадцати миллионов наших соотечественников. В одном Нью-Йорке их около четверти миллиона. У нас, как ни кошунственно об этом писать, может быть, самым экспортируемым товаром стал человек. Люди. Утечка мозгов, душ, талантов, еще вчера, казалось бы, подтверждавшая безмерную нашу щедрость («где им взять, а мы еще достанем»), сегодня со своей отчетливостью обнаруживает изнанку подобной расточительности. Ныне России остро недостает людей одаренных и инициативных.

Но, может быть, не следует драматизировать ситуацию, тем более, когда речь идет о культуре, которая всегда тяготела к существованию «поверх барьеров», включая и барьеры межгосударственные? Ведь сказано же М. Цветаевой: «Человек, раз он родился, имеет право на каждую точку земного шара, ибо он родился не только в стране, городе, селе, но — в мире». И разве «паспортное» (т. е. по месту жительства) деление литераторов на «тутошних» и «тамошних» не есть, как выразился В. Астафьев, «наше русское уродство»? Известно же, что американец Хемингуэй последние свои годы жил на Кубе, англичанин Грэм Грин — в Париже, француз Сименон — в Швейцарии, но оттого они не переставали принадлежать своим литературам. Да и упоминавшиеся примеры — из жизни русских классиков прошлого столетия — казалось бы, должны заставить усомниться в существовании запутанного узла проблем, связанных с литературой русского зарубежья.

И все же проблем тут хватает — и биографического, и идеологического, и творческого порядка. Выявить их сущность как в общем плане, так и на «персональных» примерах представляется необходимым во имя полноты и точности представлений о насыщенной драматизмом истории отечественной словесности XX века.

* * *

Прежде всего, само долголетнее существование литературной эмиграции свидетельствует о плотной опеке культуры со стороны государственного режима, равно как и о стойком сопротивлении искусства, не принимающего подобную «заботу», тождественную, при всех экивоках, диктату.

В отношении служителей муз, не согласных на служение власти, именовавшей себя советской, последняя неоднократно прибегала к рекомендациям, какие еще в 1762 году сформулировал

Жан-Жак Руссо: «Не имея возможности принуждать кого-нибудь верить в установленные им догматы, государство может изгнать из своих пределов всякого, кто в них не верит...» Так было в начале 20-х, когда из Советской России были высланы «по постановлению Государственного Политического управления наиболее активные контрреволюционные элементы из среды профессоров, врачей, агрономов, литераторов». Так вышло и несколькими десятилетиями позже, когда в годы «брежневщины» Указами Президиума Верховного Совета СССР были лишены советского гражданства, в частности, А. Солженицын (1974), В. Некрасов (1979), В. Аксенов (1980), Л. Копелев и Р. Орлова (1981), В. Войнович (1981), Г. Владимов (1983)...

Но ведь, кроме А. Солженицына и В. Буковского, в 70—80-е годы никто из литераторов не был депортирован из страны насильно. Не потому ли автор «Архипелага ГУЛАГ», не желавший покидать отечество, настроен по отношению к коллегам, покинувшим родину, резко отрицательно: «Эмиграция — всегда и везде слабость, отдача родной земли насильникам, — и не будем выстав-
лять это подвигом».

И подобное мнение разделяют в литературных кругах многие. Так, прозаик Леонид Бородин, неоднократно осуждавшийся за антисоветскую деятельность на длительные сроки заключения, напоминает о том, что «каждый уезжающий укорачивает остающемуся путь в тюремную камеру. Уезжающие должны это сознавать...» И далее — вместо прямого ответа на вопрос «Почему же вы не уехали?»: «Когда я вижу, как от колодца тащит ведро с водой в избу по грязи скрюченная вдвое старуха, я думаю, куда уезжать ей?» (Комсомольская правда, 1990, 24 апреля). Примечательна и точка зрения Д. Самойлова, воспринимавшего эмиграцию как современную форму отчуждения человека от общества: «Отъезд из общества, в сущности, уродливая форма достижения свободы. Эта форма подходит лишь рабам идеологического общества, которые свободой называют освобождение от обязанностей перед обществом» (Вопросы литературы, 1991. № 11—12, с. 118).

Можно сослаться и на пример критика и прозаика Феликса Светова, автора романов «Тюрьма» (Нева, 1991, №№ 1—3) и «Отверзи ми двери» (Новый мир, 1991, №№ 10—12), — когда перед ним встала дилемма «эмиграция или годы заключения», он первому предпочел второе. Трудно представить, чтобы за границу подался, допустим, Василий Шукшин. А ведь ему жилось здесь тоже несладко.

Но вот сокурсник Василия Макаровича по ВГИКу Андрей Тарковский в конце концов очутился на Западе. А можно ли усомниться в том, что автор «Иванова детства», «Андрея Рублева» и

«Зеркала» любил родину меньше, чем создатель «Калины красной»?

Когда речь идет о такой хрупкой материи, как натура человеческая, тем более если это натура творческая, многое принимающая близко к сердцу, особенно важна конкретика индивидуального подхода. Один мужественно сопротивляется любому проявлению насилия в отношении себя — возможности же другого на прямое противостояние вне бумажного листа гораздо скромнее, и с этим, конечно же, следует считаться.

Вот несколько признаний, сделанных перед отъездом и после.

Александр Галич: «Я ведь в сущности не уезжаю. Меня выгоняют. Это нужно абсолютно точно понимать. Добровольность этого отъезда номинальна. Она фиктивна, она, по существу, вынужденная...»

Георгий Владимов: «Я не хотел уезжать. Но у меня был выбор: эмиграция или лагерь. Будь мне сорок лет, я бы отправился в лагерь, но мне было за пятьдесят, и я перенес инфаркт...»

Наум Коржавин: «У меня было два ужасных выхода: уехать или остаться... Я думаю, что не дожил бы до сегодняшнего дня. Не из-за арестов каких-нибудь — я думаю, меня никто не арестовал бы, я бы сам задохнулся».

Виктор Некрасов: «Вот так и жил. Пока не выяснилось, что мы с советской властью смертельно друг другу надоели. В результате — Париж...»

Василий Аксенов: «Если бы я не уехал в 1980-м, боюсь, дошел бы до крайней степени раздражения и мизантропии и вообще прекратил бы писать. Америка во многом меня выручила. И как русского писателя тоже».

К отъезду побуждала, впрочем, не только настойчивость идеологического и психологического давления. Вот что говорит о себе прозаик Юрий Мамлеев: «Я уехал в первую очередь потому, что в то время никаких шансов на публикацию, на творческую свободу не было. Все оказалось крепко-накрепко заколочено. Мои рассказы не печатались отнюдь не по политическим или идеологическим причинам... совершенно оказалось неприемлемым нечто принципиально иное — на уровне формы, стиля, на уровне новых психологических или философских качеств...»

А Эдуард Лимонов, говоря о причинах, побудивших его к отъезду, ссылается и на азарт честолюбия: «Смогу ли я — там? Моя судьба была — ходить на завод в Харькове...»

В ряде случаев к перемене «среды обитания» подталкивают, помимо прочего, еще и такие сугубо житейские моменты, как более высокий бытовой уровень чужеземной жизни, а также, увы, опасения, связанные с обозначившимися здесь рецидивами антисемитизма.

И, тем не менее, при многообразии факторов, склонявших в последние десятилетия многих пишущих к столь радикальной перемене в судьбе, «выездной императив» далеко не для всех стал непреложным. Сие нельзя забывать. Но при этом нельзя забывать и то печальное обстоятельство, что многих из тех, кто в трудных для себя условиях не захотел собирать чемоданы, настигла преждевременная смерть. Андрей Битов, размышляя над мучительными соотношениями («Сколько уехало и сколько осталось? сколько умерло и сколько выжило?»), обнаружил «почти систему: один отъезд — одна смерть... Можно выстроить два жутких столбика бок-о-бок: «уехали — умерли» (см.: Родина, 1989, № 6, с. 87; то же — Литературная газета, 1990, 11 апреля). Фамилий и впрямь в избытке — как для первого ряда (см. выше и ниже), так и для второго, еще более печального (В. Шукшин, Н. Рубцов, А. Вампилов, Ю. Казаков, Г. Шпаликов, В. Высоцкий...)»*

Сколь различны биографические мотивировки, предопределившие отъезд тех или иных литераторов, столь разнятся — и потому опять-таки требуют «персонального» подхода — и творческие «последствия» сделанного выбора.

У нас долгое время господствовало нигилистическое отношение к зарубежной художественной практике наших соотечественников. «Кто вне октябрьских перспектив, тот опустошен насквозь и безнадёжно... Им просто нечего сказать. По этой, а не по иной причине эмигрантской литературы не существует. А на нет и суда нет». Сей безапелляционный вердикт, вынесенный Л. Троцким в 1923 году, почти полвека сохранял свою аксиоматичность для партийно-государственных кураторов отечественной культуры. Но что особенно огорчительно, так это то, что замешанный на фальши нигилизм в отношении русского зарубежья активно проповедовался многими деятелями советского искусства.

Так, В. Маяковский кипел негодованием по адресу оставившего Советскую Россию Ф. Шаляпина: «Вернись теперь такой артист назад на русские рублики — я первый крикну: «Обратно катись, народный артист Республики!» Спустя десятилетие И. Эренбург убеждал читателей «Литературной газеты»: «Есть воздух, в котором дохнут птицы, вянут цветы. Это воздух зарубежных стран». И далее поминались фамилии тех, чей талант, де, заглох на чуж-

* Учтем и то, что 70—80-е годы дали в творческой среде и примеры «эмиграции в себя». А она, пожалуй, не менее болезненна, нежели выезд в зарубежье. Вл. Корнилов, чьи стихи не печатались у нас около пятнадцати лет, так написал о тяготах вынужденного затворничества:

Вроде ты живой и весь
и душой и телом здесь,
а сдается, что исчез
с горизонта.

бине — первым назывался И. Бунин, незадолго до того отмеченный Нобелевской премией. А уже на исходе 60-х столь же сурово будет взыскивать со своего учителя В. Катаев: «Бунин променял две самые драгоценные вещи — родину и революцию — на чечевичную похлебку так называемой свободы и так называемой независимости».

Можно понять горестный вздох одной из уехавших — Ирины Ратушинской, обращенный к родине-матери:

Как ты быстро отвыкла крестить уходящего сына,

Как жестоко взамен научилась его проклинать!

В самые последние годы, впрочем, обозначилась крайность противоположного свойства: «тамошнее» жительство пишущего на русском языке стало здесь восприниматься своеобразным гарантом качества написанного. Меж тем, хотя среди оказавшихся за границей хватает и именитых, и талантливых, далеко не все из того, что щедро печатается ныне под рубриками «Литература русского зарубежья», «Поверх барьеров», «Наши за рубежом» и т. п., отмечено художественным даром и безусловным вкусом.

Конечно, не надо забывать, что если талантливые люди, эмигрируя, теряли родину, то родина тем самым теряла талантливых людей. Однако когда доводится слышать или читать, что в наши дни происходит воссоединение литературы с Россией, то эффектная эта фраза своей голословностью может вызвать не меньшее, пожалуй, раздражение, чем категоричная тирада Л. Троцкого. Дома, выходит, уже давно ничего достойного не наблюдалось?!

В этой связи скажем со всей определенностью, что, допустим, проза Владимира Максимова небезынтересна сама по себе, но она вовсе не значительнее наследия Ю. Трифонова. Что щедро направленные иронией сочинения В. Аксенова едва ли способны вызвать более широкий и теплый читательский отклик, чем настоянные на солнечном жизнелюбии книги Ф. Искандера. Что «Пушкинский дом» умнейшего стилиста А. Битова ничуть не меркнет от соседства с любым из романов отмеченного набоковской похвалой изысканного поэта прозы Саши Соколова. Что романы и повести не покидавших отечество Олега Стрижака или Александра Иванченко нисколько не смутит творческая конкуренция со стороны того, что написали уехавшие Сергей Юрьенен или Юрий Милославский...

Нет, не надо противопоставлять «тамошнее» и «здешнее». А вот сопоставлять — можно и нужно.

Тогда нетрудно будет заметить, что значительный массив привычно относимого к литературному зарубежью по сути своей едва ли ему принадлежит, поскольку органично связан не просто с отечественной словесностью, но и с отечественным литературным процессом.

А. Вознесенский как-то с улыбкой заметил, что в Союзе писателей есть Парижская фракция. Но о заграничном филиале этого творческого союза можно говорить и вполне серьезно (при всем том, что отъезд за рубеж неизбежно сопровождался исключением отъезжавшего из рядов сей организации).

Показательно признание Н. Коржавина: «Там, в Штатах, я или вообще не живу (я имею в виду жизнь духа), или живу тем, что происходит здесь. Так что эмигрант я весьма сомнительный». Это же самое состояние зафиксировано и в его стихах:

То свет, то тень.

Я не гнию на дне,

Но каждый день

Встаю в чужой стране.

Примем во внимание и то, что к нашему читателю в последние годы из-за рубежа возвращались книги, значительная часть которых написана авторами здесь, в нашей стране. Можно назвать, в порядке примера, многие создания В. Аксенова («Ожог», «Остров Крым»), Г. Владимирова («Верный Руслан»), В. Войновича («Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»), А. Галича, Н. Коржавина, В. Максимова... Но главное, конечно, не то, где книги написаны и изданы, а кому адресованы и чему посвящены. Так вот, труды названных литераторов, представляющих, в основном, генерацию «шестидесятников», по словам одного из них, В. Войновича, «ориентированы, на все 100% — на русскоязычного читателя, живущего, прежде всего, в СССР» (Книжное обозрение, 1989, 24 марта).

При несомненной родовой, проблемно-тематической, жанрово-стилевой самобытности произведения этих авторов объединяет — как между собой, так и с примечательными публикациями их коллег, страны не покидавших, — сосредоточенное осмысление драматических парадоксов советской цивилизации, рассматриваемых на материале и прошлого, и настоящего. «Возвращенные» сочинения Г. Владимирова и В. Некрасова, В. Аксенова и В. Войновича, Н. Коржавина и А. Галича естественно развивают те черты и свойства, которые были присущи этим художникам в их «доэмиграционные» годы и которые обнаруживали прямое родство с тем, что характеризовало литературную практику Ю. Трифонова и В. Быкова, Ф. Искандера и В. Шукшина, Е. Евтушенко и В. Высоцкого. Настойчивое изживание насаждавшихся идеологией мифологических представлений об обществе, его истории и днях текущих, пристрастный разговор о социальных и нравственных деформациях, обозначившихся в отечестве, осознанное восприятие народа не как однозначного «целого», но как сущностно разнородной совокупности индивидуальностей, последовательная ориентация на гуманистические ценности, что зовутся общечеловечески-

ми, — этим и примечательна творческая стратегия «детей оттепели».

С красноречивым недоумением А. Битова, вызванным услышанной по западному «радиоголосу» сентенцией уехавшего товарища про «там» и «здесь» («Где «там», где «здесь»? Кто из нас «мы» и кто «они»?), переключается «парижская» реплика В. Некрасова, который, выходя из студии радио «Свобода», где вел передачи о литературе для соотечественников, спросил у другого писателя-эмигранта, А. Гладилина: «Толя, одного я не понимаю, почему меня до сих пор не назначили членом редколлегии «Нового мира»?». Ответом на эти риторические вопросы могут быть слова Г. Владимова: «Я не нахожу особой разницы между произведениями, создаваемыми в метрополии и за пределами ее. Разнятся лишь прижизненные судьбы авторов и судьбы их книг. Но подозреваю: школьнику ХХІ века будет трудно усвоить это различие и вспомнить о нем, отвечая на экзамене» (Собеседник, 1989, № 17, с. 10).

Сей вывод бесспорен. Однако не абсолютен.

* * *

Среди произведений, написанных в последние десятилетия за рубежом на русском, есть и такие, что обнаруживают существенные отличия от тех, что определяют в эти годы характер литературного процесса в России. Если словесность «первой эмиграции» видела свою культурную миссию в том, чтобы быть надежной хранительницей тех национальных традиций, которые в советской литературе не были востребованы и потому заметно в ней атрофировались, то художественные интересы ряда представителей «третьей эмиграции» тяготеют к таким проблемно-тематическим и эстетическим реалиям, какие для отечественного восприятия вообще едва ли привычны и потому неожиданны.

Представляющее «шестидесятничество» крыло этой «волны», о котором шла речь, как правило, оказывалось не в ладах с партийно-государственным официозом, и потому если книги этих авторов и являли несхожесть с тем, что издавалось «здесь», разница была преимущественно идеологического толка. Ныне, после августа 1991 года, она почти не замечается. Другая же, в основном более молодая по литературному стажу часть этого зарубежья демонстрирует инакомыслие не столько политическое, сколько эстетическое, а то и этическое.

«Писатель» в том смысле творец, что он создает тип сознания, тип мироощущения, доселе не существовавший или не описанный. Он отражает действительность, но не как зеркало, а как объект, на который она нападает». Так считает поэт Иосиф Бродский. Высланный в 1964 году из родного Ленинграда на архангельский север по приговору суда с ярлыком «около-литературного тунеяд-

ца», поэт в 1972 году выехал в США, а в 1987 году стал лауреатом Нобелевской премии по литературе. Один из ведущих в зарубежье знатоков русской словесности и ее издателей Никита Струве сказал о Бродском, что «в поэзии эмиграции он занимает почти такое же положение, что Солженицын в прозе».

Но если автор «Архипелага ГУЛАГ» и «Красного колеса» неизменно выступает как идеолог национальной государственности и художник эпических устремлений, то И. Бродский, у которого на родине вышли книги «Часть речи» (М., 1990), «Назидание» (Л., 1990), «Осенний крик ястреба» (Л. 1990) и др., последовательно отстаивает интересы отдельного индивида, «человека самого по себе», живущего не столько в истории и государстве, сколько во времени и пространстве. При этой намеренно «частной» ориентации в мире стихотворец демонстративно отказывается и от идеи общественного служения, и от не менее характерной для русской поэзии лирической исповедальности. За традиционным личным местоположением первого лица в его стихах проступает не столько характер («лирический герой»), сколько носитель языка. Себя поэт ощущает и осознает «частью речи». «Не муза диктует вам, а язык...» Его стихи — это постоянная демонстрация смысловых возможностей русской речи: «Пока существует такой язык, как русский, поэзия неизбежна...»

Манера письма Бродского мгновенно узнаваема. В основе ее — обычно синтаксически разветвленная (как в прозе) фраза, не укладывающаяся не только в строку или двустопишье, но часто и в строфу. Потому-то его стихи сопротивляются фрагментарному цитированию. И строфика его совсем не исчерпывается привычными катренами. И словарь поражает как богатством, так и сопутствующей иронии пестротой, когда утонченная латынь может сочетаться с просторечием, а то и нецензурной идиомой. Бродский последовательно прозаизирует стих, делая упор не столько на мелодику, сколько на интонацию.

Гражданин второсортной эпохи, гордо
признаю я товаром второго сорта
свои лучшие мысли и дням грядущим
я дарю их как опыт борьбы с удушьем...

Его поэтика очевидно вобрала в себя опыт и русской классики (стихи Баратынского, «Евгений Онегин» и «Граф Нулин» Пшеникина, «Поэма без героя» Ахматовой, новации Маяковского и Цветаевой), и тех англоязычных авторов, чьи стихи отмечены не «поводом чувств», а смысловой изощренностью и объемностью. «У поэта никакой роли нет, кроме одной: писать хорошо. В этом и заключается его роль по отношению к обществу», — так Бродский комментирует распространенное представление о том, что «поэт в России — больше, чем поэт».

Русской литературе и в веке прошлом, и в веке нынешнем был свойствен учительский пафос. Она страстно проповедовала жизненно важные, по вере писателей, общественные идеи и воодушевлялась надеждой, что лира способна пробуждать и укреплять у сограждан высокие помыслы и добрые чувства. Закономерно поэтому и в самой словесности, и — как следствие — в научно-критическом и тем более школьном ее освоении определяющими неизменно оставались социальные и нравственные проблемы. Подобную акцентировку демонстративно оспорил своей литературной деятельностью Владимир Набоков (1899—1977). Создатель «Защиты Лужина», «Дара», «Лолиты», возводя слово в степень искусства, сделал творческую ставку не на воспитательный и познавательный, а на гедонистический его потенциал.

Артистизм набоковской прозы не возник из «ничего» — были у нее предшественники и в отечестве: достаточно сослаться на магию гоголевского письма или романские опыты Андрея Белого. Но уроки именно этого сформировавшегося вдали от родины мастера стали особенно важны для некоторых российских прозаиков, что в пору «застоя» очутились в эмиграции как «внутренней», так и «внешней». Из последних следует выделить Сашу Соколова, автора романов «Школа для дураков» (Октябрь, 1989, № 3), «Меж собакой и волком» (Волга, 1989, №№ 8—9), «Палисандрия» (Октябрь, 1991, №№ 9—11).

Это проза, подчиняющаяся законам поэзии (сам писатель даже сочинил для нее такое обозначение, как «проэзия»). Она исходит из представления об эстетической самодостаточности текста и апеллирует прежде всего к воображению читателя, к нашей способности насладиться звучанием и семантической выразительностью каждого абзаца, каждой фразы. Поводом же для фразы, абзаца, главы, всего романа могут быть вещи не то что бы произвольные, однако не такие, чтобы всецело на них и сосредоточиваться. Уместно будет повторить ахматовское: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» А еще раньше Мандельштамом было замечено, что, «как поверхность палисандрового дерева, стиль романа может отразить любой предмет». Сашу Соколова занимает именно сама литературная оптика, «разрешающие способности стиля», а не то, что при этом запечатлевается.

Изошренная, постоянно себя осознающая манера письма, конечно, взывает от читателя и немалой образованности, и развитого вкуса и, наконец, навыка смаковать прочитанное. К такой прозе не может быть широкого интереса. Но тем более стоит с ней познакомиться тому, чьи привязанности не закалились и готовы к обновляющему совершенствованию. (О творчестве Саши Соколова см. его диалог с Вик. Ерофеевым в журнале «Октябрь» (1989, № 8) и статью А. Зорина в «Новом мире» (1989, № 12).

Проза Сергея Довлатова (1941—1990) — внешне совсем иная. Склонная к зарисовочной скорописи цепкая на житейские мелочи, она выглядит автобиографичной. Однако «непридуманность» ее лукава. Впечатление простоты и безоглядной раскованности обеспечено внутренней сосредоточенностью и виртуозностью автора, ненавязчиво эстетизирующего бытовую и бытийный абсурд.

Довлатова легко цитировать. Как поэта. Истории он рассказывает то забавные, то горькие, но всегда обыденные, сугубо частные, словом, такие, что «показаны» не письму даже, а скорее, дружеской беседе, когда и рубаху не рвут на груди, и соблазна глубокомыслия избегают. Сдержанно-доверительным тоном и определяется обаяние «бесцельной» этой прозы. Она излучает ровный свет доброжелательности и благородства.

Сын армянки и еврея, писатель родился в Уфе, жил в Ленинграде и Таллине, умер в Нью-Йорке, куда попал на исходе 70-х. Отъезду предшествовало три-четыре случайных публикации, рассыпанный в типографии набор сборника рассказов, крушение честолюбивых надежд. «В эмиграции много любят говорить о перестолбованных страданиях. Меня никто не выкидывал, не вытеснял, не высылал. В наручниках меня никто не заставлял ехать — просто посоветовали...» Он уехал. И довольно быстро добился признания. Причем не только в среде эмигрантов из России. «Мы счастливы, что вы здесь», — восхищенно писал ему Курт Воннегут. Сам же Довлатов, с юности любя прозу не только Чехова, Куприна, Добычина, но и многих американцев, продолжал считать себя «русским по профессии»: «Я пишу по-русски. Моя профессия — быть русским автором». Ныне его стали печатать и на родине (см. публикации в журналах: Октябрь, 1989, № 7, 1990, № 4; Звезда, 1989, № 10, 1991, № 1, 1992, № 2, 1993, № 1, 1994, № 3 (целиком посвящен С. Довлатову); Огонек, 1990, № 24, 1991, №№ 3—4, а также книги: Зона. Компромисс. Заповедник. — М., 1991; Собрание прозы. В 3 тт. — СПб., 1993).

Если признание, которое снискали себе сначала на Западе, а затем и в отечестве Саша Соколов и Сергей Довлатов, сугубо литературного свойства, то и зарубежная, и «домашняя» известность их ровесника Эдуарда Лимонова (год рождения — 1943), скорее, иной природы. Покинувший страну в 1974 году с репутацией незадачливого стихотворца и — в тех же литературных кругах! — умельца по шитью брюк, он в 1980 году выпустил в одной из парижских издательств написанный четырьмя годами ранее роман «Это я — Эдичка», который стал, без преувеличения, самой эпатажной книгой русского зарубежья.

Скандалный резонанс был вызван непривычной даже для западной публики откровенностью словесного воспроизведения

интимных экстравагантностей главного героя и столь же беззастенчивым употреблением в тексте ненормативной лексики, то бишь мата. Эмигрантские слои были, вдобавок, раздражены еще и тем, что они рисовались в романе самым невыгодным образом.

«Перед нами просто опустившийся человек, который, изгоясь в порнографии и полутроцкистских бреднях, в ненависти к России и к Западу, пытается предстать в ореоле личности. Моральный обрубок, торчащий из чрева Нью-Йорка», — характеризовался герой романа (и одновременно — автор) в американской газете «Новое русское слово». Встречались, правда, и иные суждения. «Для меня это очень грустная история о любви и одиночестве. Чистая Манон Леско на языке нашего века», — написала о романе редактор и издатель парижского русского журнала «Синтаксис» М. Розанова.

Пленять изяществом Лимонов и впрямь не собирался. Расчет был именно на шок. И своего автор добился: «Мне удалось написать очень странную книгу, разбивающую массу присущих русской литературе табу. Например, табу секса. В книге я опрокинул табу языка, язык героя и автора совпадают...»

Ответом «диссиденту в стане диссидентов» стали слова критика А. Латыниной в «Литературной газете» (1991, 24 июля): «...только не путайте «разрушение табу» с литературой. Если хотите, культура вообще на табу основана. Бесстрашное описание гениталий любимой женщины — реальной, названной полным именем, или гомосексуального полового акта не становится явлением культуры только оттого, что оно нарушает моральный запрет. Скорее такой запрет — естественный рефлекс культуры».

«Эдичку», понятно, едва ли надо пропагандировать. Но поскольку не нуждающийся уже в рекламе роман в 1991 году издан и в нашей стране и теперь многими прочитан, есть смысл повести разговор не столько даже о самом этом сочинении, сколько о предельно в нем выразившейся тенденции, проступающей во многих книгах, созданных причем не только в «зарубежности».

Общепризнано, что отечественная литература и до Октября, и после жила проблемами духа, а не плоти. И потому в ней так много страниц о любви, но крайне редок интерес к телесной стороне отношений мужчины и женщины. Резко обозначившееся ныне внимание таких разных писателей, как Э. Лимонов, Саша Соколов, В. Аксенов, Ф. Горенштейн, Вик. Ерофеев, С. Юрьенен, к эротической стороне жизни их персонажей, можно было бы по старинке объяснить «влиянием запада», где словесность с античных времен вслушивалась в «неодолимые возгласы плоти» (М. Цветаева), что и засвидетельствовано пером Боккаччо и де Сада, Мопассана и Золя, Д. Г. Лоуренса и Г. Миллера. Опыт западноевропейского и американского письма, безусловно, был принят к

сведению теми, о ком сейчас речь. Но ими не забыты обращения к «жгучей тайне пола», имевшие место и в отечественной творческой практике.

Первым тут обычно вспоминают Ивана Баркова, «срамные вирши» которого так занимали юношеское сознание Пушкина и Лермонтова. Следует, однако, заметить, что возмутителя российских нравов сильнее физиологии влекла к себе... филология. В послесловии к изданной ныне барковской «Дамской игрушке» (Санкт-Петербург, 1992) А. Битовым справедливо отмечено, что «и эрос и секс тут как-то ни при чем. Барковские битвы — игрища, побоища, ристалища — самоутверждения словесные». Это, действительно, удаль не половая, а языковая. Своей лексической и синтаксической раскованностью «певец скабрзнейшего склада» за полвека до рождения Пушкина «разминал» русскую речь, готовя ее к точному изяществу пушкинского слога. Барковские экзерсисы повлияли, пожалуй, если говорить об авторах русского зарубежья, на Юза Алешковского, написавшего, в частности, повесть «Николай Николаевич» (М., 1991), где герой свойственным ему, вору-карманнику, речевым образом живописует свои любовные переживания, автор же делится с читателем эффектом контраста между чувством и словом.

А вот «домашним» предвестником лимоновского «Эдички» видится скандально на шумевший в 1907—1908 годах роман М. Арцыбашева «Санин». Его центрального персонажа, демонстративно независимого от царивших в обществе представлений, сопоставляли с тургеневским Базаровым («Санин является выразителем современного нигилизма как реакции против политических и этических норм...»), с гамсуновским лейтенантом Гланом, даже с Заратустрой, воскрешенным Ницше, а само произведение воспринимали как «самое смелое слово в мире живого течения литературы, где жизнь рисуется как сцепление темных и слепых случайностей, среди которых царит стихийная, полная разных наслаждений сила полового чувства». Но были и совсем иные оценки. Л. Толстой считал, что в «Санине» «описываются самые низкие животные побуждения», а К. Чуковский увидел в книге «порнографию с идеей». Сам же предшественник Лимонова, отвергая «фальшивый идеализм правящего в мире мещанства», полагал, что литература «должна говорить о жизни все, без ложного стыда».

Чувственное влечение и наслаждение неотъемлемы от человеческой природы, и, конечно же, эрос притягателен для человековедения, занимающего словесность, которая сама, в свою очередь, как и всякое творчество, имеет одним из тайных и мощных своих источников эротическую энергию. Нельзя не считаться и с тем, что спрос на искусство обусловлен интересом. А интересно все, что возбуждает, что не иллюстрирует прописи и нормы, а

тайт в себе соблазн неожиданности, расхождение с общепринятым. Человечество со времен Адама и Евы искушаемо любопытством, сладостью запретного плода. И художника влечет потребность расширить границы возможного как в тематике, так и в языке.

Сфера интимного — по определению самая закрытая для стороннего взора и потому столь притягательная. Резко возросший в XX веке интерес к эротической стороне бытия — это, помимо того, и своеобразная «природная» реакция на подавление человека цивилизацией с ее мощными технологическими, социальными, идеологическими структурами. Наконец, следует учесть и то, что наряду с ростом элитарных претензий в культуре новейшего времени, пожалуй, еще более явственно проступает тяга к обмирщению. У предельной же демократизации есть своя изнанка. Американский ученый П. Пихельсон, двадцать лет назад написавший «Эстетику порнографии», резонно заметил, что «большинство из нас лучше подготовлено к восприятию скабрезного анекдота, чем к восприятию «Оды» Китса».

И все же, при всех таких объяснениях и доводах, охранительная позиция тех, кто не может принять содержательные и лексические дерзания Арцибашевых-Лимоновых, думается, исполнена большего культурного смысла. Рассказывая в автобиографической повести «Саперлипопет» об обстоятельствах, что вытолкали его за границу, Виктор Некрасов делает примечательнейшую обмолвку: «Грустная картина? Мало сказать грустная... Тут бы покрепче, повыразительнее. Знаем мы как... Но воздержусь. При всей своей любви, даже, говорят, при злоупотреблении ими, этими столь русскими, нет, не ругательствами, какое же это ругательство, это крик души, но в письменном виде все же воздержусь. Не приветствую новое увлечение. Вспоминаю Толстого. После Бородин старик Кутузов сочно матюгнулся, солдаты заржали, пришли в восторг, и мы все поняли, хотя заветные слова автор и не произнес. Да будет он нам примером...»

Разумеется, и в описаниях самых раскованных ситуаций художник может избежать (как, допустим, Саша Соколов в «Палисандрии») обращения к нецензурной лексике. Речь сейчас не только о ней (хотя и о ней тоже). Речь о том, что житейская откровенность, перенесенная на страницы книги или экран в своей буквальности, вовсе не гарантирует откровения художественного. Намек в искусстве, посыл к воображению аудитории, повторим за В. Некрасовым, действуют гораздо эффективнее безоглядного срывания всяческих покровов и беззастенчивого игнорирования принятых в обществе запретов. Эстетика здесь, не уподобляясь этике, солидаризируется с ней.

Не менее громко, нежели непривычно для российской словес-

ности открытые эротике и «заветным» идиомам книги, резонировала в начале 90-х годов, когда вместе с наступлением гласности появилась возможность читать и в России писателей «третьей эмиграции», творческая продукция критика Андрея Синявского, еще до отъезда в 1973 году во Францию печатавшего на Западе прозаические опыты под псевдонимом Абрам Терц и осужденного за эти публикации в 1966 году (вместе с Юлием Даниэлем) на длительный лагерный срок.

Предметом споров стала прежде всего книга «Прогулки с Пушкиным», фрагменты которой напечатал журнал «Октябрь» (1989, № 4), а полностью позже «Вопросы литературы» (1990, №№ 7—10, в последнем из номеров — стенограмма обсуждения книги). Автор написал о «первом поэте России» подчеркнуто неофициально, легко, иронично, в «домашнем» тоне самого героя («Ай да Пушкин, ай да сукин сын!..», — удовлетворенно воскликнул создатель «Бориса Годунова» по завершении этой трагедии), но такой «частный» взгляд на поэта был воспринят многими как развязно-разухабное глумление над светочем земли русской.

Пиетета во многих пассажах Абрама Терца (а книга написана от его лица) и впрямь не сыскать: «Пушкин любил рядиться в разные костюмы и на улице и в стихах...» «Пустота—содержимое Пушкина. Без нее он был бы неполон...» «В его восприимчивости что-то вампирическое...» «Строфа у Пушкина влетает в одно—вылетает в другое ухо...» и т. д. Но ведь книга написана вовсе не для того, чтобы читатель поддакивал каждой ее строчке. Она дает пример чтения и жизневосприятия без оглядки на авторитеты, пример внутренней раскрепощенности (а возникали «Прогулки...» за колючей проволокой!), пример артистизма, когда, по слову героя книги, «ум высокий можно скрыть безумной шалостью под легким покрывалом». (Об А. Синявском см.: эссе японского автора Мицусеи Нумано «Солженицын или Синявский?» в журнале «Иностранная литература» (1990, № 2) и статью Л. Баткина «Синявский, Пушкин и мы» (Октябрь, 1991, № 1).

Вообще оказавшимися в эмиграции написано немало оригинальных и содержательных работ о русской литературе XIX—XX веков. Упомянем — из того, что вышло и в нашей стране, — книгу В. Швейцер «Быт и бытие Марины Цветаевой» (М., 1992), статьи И. Бродского о Мандельштаме (Звезда, 1989, № 8), Достоевском (Нева, 1991, № 12), Цветаевой (Новый мир, 1991, № 2), а также прямо адресованную школьникам (а значит, и учителям) книгу П. Вайля и А. Гениса «Родная речь» (М., 1991), где сколь нетрадиционно, столь дискуссионно характеризуются произведения и авторы, включенные в школьную программу.

* * *

Разлука с родиной, какими бы причинами она ни определялась,

для человека всегда болезненна. Не менее болезненна и адаптация к условиям жизни в другой стране, другом мире. Один из видных практиков отечественного рока Юрий Наумов спустя год после переезда в США так говорил о своих впечатлениях: «У меня чувство, как будто я перешел с женской половины дома на мужскую, здесь суше, жестче, свободней, рациональней. Достойных и прекрасных людей много, но отсутствие общей спланивающей беды держит их поодиночке. По крайней мере, «культурные ниши» не представлены так явно, как в России» (Аврора, 1992, № 2, с. 104).

В отечестве власти бдительно контролировали диалог писателя с читателями и, случалось, обрывали его. Но писатель чувствовал, что потребность в этом диалоге есть не только у него, но и у обширной его аудитории. Запад лишает русских литераторов этой «обратной связи». Да, он предоставляет творческую свободу, но страхового полиса от равнодушия публики никому не выдает. «Поэт в Америке принадлежит элите, а не народу», — невесело констатирует Саша Соколов. «Нужна ли кому-нибудь твоя или чья-либо еще творческая суть?» — растерянно вопрошает, обживаясь за океаном, В. Аксенов. «Там литературу нашу душили, здесь она задыхалась от узости круга, в котором пришлось ей жить», — итожит работавший в эмиграции критик Владимир Вейдле.

Особенно нелегко довелось в иных краях тем литераторам, у которых до отъезда не было литературного имени и которые, по выражению В. Аксенова, «покинули Советский Союз, чтобы начать». Сложности подобного существования воссозданы Юрием Милославским в написанном на автобиографическом материале романе «Укрепленные города» (Дружба народов, 1992, №№ 1—2). Но литература умеет повернуть себе на пользу и такие испытания. «И за то, что нас Родина выгнала, мы по свету ее разнесли», — в этих стихах эмигрантки Виктории Яновской выделен важный аспект культурной миссии русского зарубежья, отчетливо обозначившийся уже в первые послеоктябрьские годы. Не менее значим аспект «встречный», который в середине столетия акцентировал своим творчеством В. Набоков, а в последней трети века нашел выражение в литературной деятельности многих представителей «третьей эмиграции». Существование в «международном климате», пусть вынужденное и сопряженное с понятными трудностями, открывает новые возможности для «опыляющего» воздействия на русскоязычную творческую практику художественных традиций «среды обитания».

Наряду с И. Бродским, Сашей Соколовым, С. Довлатовым в этой связи могут быть упомянуты такие прозаики, как Ф. Горенштейн, Ю. Мамлеев, Б. Хазанов, М. Волохов, чьи романы, рассказы, пьесы явно тяготеют к экзистенциальной проблематике и «экс-

периментальной» поэтике. Один из кинокритиков (В. Дмитриев) назвал ленты, снятые А. Тарковским, Н. Михалковым, А. Кончаловским за границей, «фильмами-полукровками». Вероятно, образное это определение применимо и к литературным реалиям. (На всякий случай следует оговорить, что словесности, гордящейся Фон-визиним, Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Далем, Достоевским, совсем не на пользу разговор о буквальной «чистоте крови» писательских рядов, столь упорно навязываемый ныне некоторыми «патриотами»).

Способствуя совмещению разных культурных традиций, зарубежье позволяет художникам, вместе с тем, по закону своеобразного контраста лучше понять и почувствовать оставленную родину. Вот «заокеанское» признание В. Аксенова: «Находясь в этом этническом хороводе, ты становишься волей-неволей представителем твоей корневой культуры, ты представляешь здесь свою Россию не только для окружающих, но и для самого себя, так что иногда ты даже спрашиваешь себя — не стал ли я здесь большим русским, чем был там?» (Литературная газета, 1991, 7 июля). Вот рассуждение Ю. Милославского: «Писатель, живущий в своем отечестве, часто заменяет описание одним штрихом, деталью, а то и вовсе проговаривает: «Всходило солнце», «Трепетали листья ивы», — прошу прощения за нарочито жалкие примеры. Писатель, живущий в среде, где это солнце уже никогда не всходит, где и в а трепещет уже совершенно по-иному, получает любопытнейшую дополнительную информацию о том, как она там трепетала. И грош ему цена, если он не сможет эту информацию вложить в текст, да так, чтобы она заработала» (Литературная газета, 1991, 7 августа)...

В середине 50-х годов, когда происходило освобождение узников советских концлагерей, А. Ахматова произнесла знаменательную фразу: «Теперь две России посмотрят в глаза друг другу». Эти слова вспоминаются и ныне, когда происходит встреча двух «литературных России». Многие исследователи и критики ведут речь о том, что после устранения идеологических деформаций само понятие «литература русского зарубежья» теряет смысл, поскольку возрождается понятие единой русской литературы. Подобные выкладки понятны, но едва ли беспорны. Вероятно, уместнее говорить, используя евангельскую формулу, о «нераздельности и неслиянности» двух «рукавов» одной словесности.

Нераздельность их, обусловленная прежде всего общностью языка, сегодня очевидна. Но столь же очевидна и их неслиянность. Она мотивирована историей, когда в течение многих лет естественные для нормального литературного процесса взаимосвязи между теми, кто был разделен государственными границами, практически отсутствовали, и подтверждаема некоторыми со-

временными реалиями. Ряд оставивших страну литераторов прямо говорит о собственной духовной «неукорененности». Вот самохарактеристика одного из уехавших — Александра Суконика, которому довелось «родиться и прожить до сорока лет в Советском Союзе, испытать на собственной шкуре, впитать в нее проблематику советского рая, чтобы потом вдруг (и все на той же шкуре) пройти курс проблематики человека рая западного: «Я ни за что на свете не откажусь от моего рода судьбы: иметь за плечами опыт таких несхожих миров! Это я теперь «относителен» по отношению к ним обоим, а не они друг к другу» (Независимая газета, 1992, 15 апреля). Вот категоричное откровение Зиновия Зинника: «Я эмигрировал, потому что хотел стать иностранцем» (Лит. газета, 1991, 20 марта). Вот, наконец, строки предельно резкого «Открытого письма» Владимира Марамзина, прозаика, живущего ныне в Париже и узнавшего, что в родном его городе на Неве намерены опубликовать его произведения: «Мне отвратительны воспоминания о вашем государстве, которое протасило меня через унижения и надолго отбило охоту к словесности... Я не хочу у вас печататься... У меня нет общей родины с нынешней российской интеллигенцией и ее хозяевами. Прошу оставить в покое» (Независимая газета, 1992, 16 июля).

Ставшее исторической реальностью существование двух «рукавов» одной словесности — свидетельство трагического разрыва, выпавшего на долю русского народа в XX веке. Этот разрыв трудно дается осмыслению. Еще труднее преодолеть его и восстановить тем самым единство национальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Третья волна: Антология русского зарубежья: Сборник. / Сост. А. Гербен. — М., 1991.

Медведев Ф. После России. — М., 1992.

Копенгагенская встреча деятелей культуры: Материалы. — // Вопросы литературы. — 1989. — № 5.

Латынина А. Когда поднялся железный занавес... — // Литературная газета. — 1991. — 24 июля.

Шайтанов И. В СССР практически не печатался... — // Знамя. — 1989. — № 12.

Глава шестая

ПОД ПИЗАНСКОЙ БАШНЕЙ, или Отечественная словесность после читательского «бума»

Кругом царит такой сумбур —
Все в этом мире чересчур.

С. МАРШАК

...чтоб каждый, кто летает и летит,
по воздуху вот этому летая,
летел бы дальше, сколько ему

влезет.

А. ЕРЕМЕНКО

Недавние, но уже ставшие историей годы «перестройки» могут быть охарактеризованы, помимо всего, прозвучавшей тогда фразой: «У нас теперь читать куда интереснее, чем жить». Этим парадоксом точно схвачена одна из особенностей духовной атмосферы конца 80-х годов — времени небывалого за всю советскую эпоху читательского «бума». Красноречивы, в частности, цифры, фиксирующие амплитуду тиражей популярных литературно-художественных журналов — сначала резко взметнувшуюся, а потом, с еще большей резкостью, упавшую:

	1987 год	1990 год	1994 год
Новый мир	495 тыс.	2 млн. 660 тыс.	53 тыс.
Знамя	200 тыс.	1 млн.	63 тыс.
Дружба народов	150 тыс.	815 тыс.	60 тыс.

Спрос на печатное слово мощно стимулировался «возвращенной литературой» — публикациями не издававшихся прежде сочинений и писателей с именем — таких, как А. Платонов, М. Булгаков, Б. Пастернак, А. Ахматова, и тех, кого советская аудитория, по сути, для себя только открывала — среди них В. Розанов, Е. Замятин, Н. Гумилев, Б. Пильняк, В. Шаламов, представители русского литературного зарубежья.

В течение нескольких лет с журнальных и книжных страниц хлынул поток произведений, создававшихся на протяжении целого века. Жадное знакомство с этими слишком долго ждавшими своего часа духовными ценностями не могло не вызвать у читателей чувства перенасыщенности. Обозначилась и еще одна коллизия. Литературные публикации этой поры, в абсолютном большинстве обращенные к давнему или близкому отечественному прошлому, существенно дополняли и уточняли представления о прошлом самой русской литературы. Современная же словесность оказалась в тени издательского и читательского внимания.

К началу 90-х годов резонанс «реабилитированных» книг начал слабеть, и в поле зрения тех, чью любовь или привычку к чте-

нию не смогли «нейтрализовать» и увеличиваемые галопирующей инфляцией в десятки, а потом и сотни раз цены на печатную продукцию, стали возникать произведения, созданные в новейшую эпоху. При этом произошло существенное обновление литературной «афиши». Привычно занимавшим верхние строчки в ней самым популярным у читателей и критиков прозаикам и поэтам «доперестроечной» поры не удается новыми работами подтвердить свою репутацию творческих лидеров. Они или уходят в публицистику и политику, или замолкают (счастливое здесь исключение — В. Астафьев и А. Битов). Тем самым подтвердились давние строчки одного из них — Е. Евтушенко:

Пришли иные времена.

Вошли иные имена.

Среди этих иных — и литераторы с весьма солидным писательским стажем (В. Маканин, Л. Петрушевская), и авторы, чья творческая молодость ненадолго разминувшись с человеческой (В. Пелевин, Д. Галковский, М. Палей, Ю. Буйда, М. Шишкин, А. Архангельский). Подчеркнем также, что в нынешней крайне пестрой и запутанной литературной ситуации очень трудно (если вообще возможно) выделить такие «ключевые» произведения, какими в недавние десятилетия представлялись «Привычное дело» В. Белова, «Сотников» В. Быкова, «Живи и помни» В. Распутина, «Старик» Ю. Трифонова, «Буранный полустанок» Ч. Айтматова. Вот почему при характеристике этой ситуации резонней вести разговор не столько об отдельных индивидуальностях, сколько о тенденциях и акцентах, ее отличающих.

Вторая половина 80-х годов отмечена в нашей словесности вниманием к таким негативным явлениям и процессам действительности, о которых прежде советские литераторы не писали с такой болью и тревогой. Вслед за «Пожаром» В. Распутина, «Печальным детективом» В. Астафьева, «Плахой» Ч. Айтматова множатся произведения, чей пафос точно обозначен названием документально-публицистического фильма С. Говорухина «Так жить нельзя!» Среди них — «Стройбат» С. Каледина (Новый мир, 1988, № 12), «Одлян, или Воздух свободы» Л. Габышева, отдельное издание существенно отличается от журнальной публикации: (Новый мир, 1989, № 6—7), «Людочка» В. Астафьева (Новый мир, 1989, № 9), «Цинковые мальчишки» С. Алексиевич (Дружба народов, 1990, № 7).

Деграция и саморазрушение общества и человека на страницах этих повестей и рассказов запечатлены с беспощадной откровенностью, что дало критике основания утверждать, что на смену реализму социалистическому пришел реализм физиологический или апокалиптический.

В условиях, когда интересы и усилия персонажей всецело по-

глощены проживанием или выживанием, в их повседневной практике с неизбежностью становятся доминирующими начала первичные, инстинктивные, в иных обстоятельствах скрытые «одеждами» цивилизации. Особенно показательно в этом плане творчество драматурга и прозаика Людмилы Петрушевской (сборники пьес «Три девушки в голубом» (М., 1989) и рассказов «Бессмертная любовь» (М., 1990), журнальные публикации в «Новом мире»: «Новые Робинзоны» (1989, № 8), «Песни восточных славян» (1991, № 8), «Время ночь» (1992, № 2), а также в «Октябре» Сказки для всей семьи» (1993, № 1, 2).

Эти сочинения, которые кажутся предельно натуралистичными, не представляют, однако, зеркального отражения советского быта. Первобытное здесь сочетается с первобытийным, а эпатирующие читателя житейские подробности переплетаются с элементами абсурда, мистики, сказки. Страдательное существование действующих в ее пьесах и рассказах лиц, поглощенных «психопатологией обиденной жизни», оттеняется нигде себя не акцентирующим, но неизменно проступающим в тексте авторским состраданием к ним: ведь всякий «достоин жизни, достоин любви, все были немощными младенцами, станут немощными стариками».

Наблюдаемая в искусстве и жизни депрессия обусловлена ценностным вакуумом, проницательно предсказанным еще в прошлом веке литератором и философом К. Леонтьевым: «Испытавши все возможное, даже и горечь социалистического устройства, передовое человечество должно будет неизбежно впасть в глубочайшее разочарование...»

Но, согласимся с другим философом, «нельзя долго смотреть в бездну, чтобы она не отразилась в тебе». (Ф. Ницше). Нынешнее пристрастие отечественного искусства к «шоковой терапии» обернулось тем, что книги и фильмы, создававшиеся в отрицание уродств и язв современного существования, множась на журнальных страницах и на экране, стали объективно способствовать свыванию с ними. И трудно не разделить обеспокоенность критика М. Липовецкого тем, что «наша гиперреалистическая «жесткая» проза с точностью до наоборот воскрешает модель так называемой «бесконфликтной» словесности, превращая приснопамятную борьбу хорошего с лучшим в садо-мазохистскую схватку плохого с худшим».

Когда существование человека «в природе», описанное в «Новых Робинзонах», начинает восприниматься как все более вероятное и когда антиутопичные страницы повести А. Кабакова «Невозвращенец» (Искусство кино, 1989, № 6) или повести В. Маканина «Лаз» (Новый мир, 1991, № 5) выглядят уже чуть ли не очерково-документальными, особенно важным представляется осмысление человеческого существования «в культуре».

В этой связи любопытны те явления словесности новейшей поры, которые чаще всего определяются как авангардные или постмодернистские. Если подходить к данным категориям строго теоретически, то следует признать, что они альтернативны друг другу. Авангард претендует на абсолютную новизну и открытие художественных Америк. Постмодернизм же относится к подобным претензиям скептически: открывать нечего, поскольку кто бы и что в искусстве ни делал, все уже было. Однако в нынешней литературной повседневности эти определения (к ним можно еще добавить «андерграунд», «контркультура», «альтернативная словесность») нередко выглядят синонимичными, ибо так определяемые писатели сходятся в представлениях об искусстве как прежде всего игре и выверяют свои создания не тем или другим идеалом, а принципом возможного.

Само понятие идеала тут ассоциируется с «прокрустовым ложем» и отвергается как будто бы неразрывно связанное с тоталитарно-утопическим насилием над жизнью и творчеством. По той же причине не жалуются и рационалистические в истоках попытки упорядочить реальность в свете тех или иных научных, политических, этических или эстетических воззрений. Красноречиво признание А. Дидурова:

Во мне деталь какую-то сломали,

И нет во мне ни света, ни тепла.

Этой анонимно-безжалостной силой, подавляющей многие традиционные представления, видится сама новейшая история. «Я знаю со школьной скамьи, что такое отечественная культурная традиция, — говорит поэт и киносценарист Ю. Арабов, — но не знаю, как при помощи нее можно описать СПИД или концентрационные лагеря».

Когда упраздняется — для себя и других — привычная иерархия ценностей, сознание неизбежно начинает тяготеть к фрагментарности и мозаичности. Утрата ценностных приоритетов сказывается и на том, что искусство, не без оснований претендовавшее многие столетия на главную роль в выражении духовных интересов и потребностей человека, теперь воспринимается в одном ряду с телевидением, спортом, модой. Художник-постмодернист на многое — в отличие от своих предшественников — не претендует и читателя настраивает соответственно: «Чтение — забавный процесс, который раздражает нервные окончания, приносит какое-то удовольствие. То же самое я получаю и от кино, и от картин, от женщины и когда чай пью» (В. Сорокин).

Постмодернистское мировоззрение основывается на тотальной иронии. Лирический пафос здесь невозможен. Поэт отказывает себе в праве на исповедь и тем более на проповедь. Творчество в итоге подобной «реформы права писания» (М. Айзенберг) вос-

принимается лишь частным делом (один из альманахов, развернуто представляющий стихотворцев данной ориентации, и назван «Личное дело №...»), а сам служитель муз видит себя не более чем частным лицом, делающим для себя некие заметки на полях жизни и искусства. Можно сказать иначе: постмодернист — это акын конца второго тысячелетия (а календарь навевает эсхатологические настроения, пожалуй, не менее настойчиво, нежели отечественное бытие), который своею песней спасает себя от абсурда и надвигающегося тлена. Существо играющее, он (перефразируем известные слова Л. Толстого о Л. Андрееве) играет и самому не страшно. А коль занятие стихами и прозой воспринимается всего как личная потребность, то и нет нужды в установке на непременно внимание и понимание широкой публики.

Наиболее отчетливо постмодернистская устремленность обнаруживает себя в практике представителей концептуализма. Сей термин возник в среде художников (И. Кабаков, Э Булатов, Г. Брускин и др.), работы которых воспроизводили и дискредитировали систему условностей и знаков (концептов), заслонявших и замещавших саму жизненную реальность. В стихах Дмитрия Александровича Пригова (он сочетает версификацию с экспериментами в сфере пластически-изобразительных искусств), Тимура Кибирова, Льва Рубинштейна, Нины Искренко, Игоря Иртеньева, в прозе Владимира Сорокина и Виктора Пелевина выворачивается наизнанку мифологизированное сознание советского человека, насыщенное всевозможными идеологемами и словесными клише.

Вот я курицу зажарю
Жаловаться грех
Да ведь я ведь и не жалуюсь
Что я —лучше всех?
Даже совестно, нет силы:
Ведь поди ж ты на —
Целу курицу сгубила
На меня страна.

Автор сего текста Д. А. Пригов говорит о себе: «Я как бы поэт и как бы стихи пишу». В неуклюжей беспомощности монологов приговских персонажей фиксируется безоглядная подчиненность человека государству, идеологии, печатному слову.

Создатель недавно напечатанного и у нас романа «Слепящая тьма» Артур Кёстлер полагал, что люди так же подвержены влиянию лозунгов и символов, как и инфекционным заболеваниям. В текстах, подобных приведенному восьмистишию, подчеркнуто нарушение защитной системы сознания, пребывающего в саморазрушительной зависимости от официоза. Д. Галковский едва ли преувеличил, когда в своем «Бесконечном тупике» заметил, что «Россия — бумажная страна. Что написано — то есть, а чего не

написано — того нет» (Новый мир, 1992, № 11, с. 281).

Но концептуализм востребован не только отечественной ситуацией. От слов девальвированных, не обеспеченных реальностью, устал весь мир. И литература на исходе XX века устает от самой себя. Концептуализм можно рассматривать и как ее ироническую издевку не только над обществом, где царит тирания знаков, но и над собою как верноподданной этой тирании, что не ослабевает и при самом демократическом режиме.

И все же, понимая закономерность концептуалистской иронии как своеобразной эстетической прививки против недуга «забалтывания» сущего, следует не упускать из виду, что любая прививка приносит положительный эффект лишь в гомеопатических дозах. Тотальная же ирония дискредитирует не только ценности мнимые или потерявшие авторитет, но и ценности вообще. Да, она способствует сохранению жизнеустойчивости в неустойчивом современном мире, но и платы за это требует немалой — отказа от устремленности к подлинному и возвышенному. Ирония может стать своеобразным духовным наркотиком, действующим аналогично тому напитку, о котором написал В. Кальпиди:

Вино — это крылья, которые в общем-то плечи,

Вино — это вира, которая в общем-то майна...

Если создания концептуалистов мотивированы эстетикой постмодернизма, то авторы, представляющие метареализм (реализм многих реальностей), тяготеют к авангардистскому поиску. В своих сочинениях они предлагают взглянуть на те или иные жизненные реалии одновременно с нескольких точек зрения, существенно корректируя здравый смысл максимальной свободой воображения и ассоциаций.

Стихи таких поэтов, как Иван Жданов, Алексей Парщиков, Виталий Кальпиди, Елена Шварц, Татьяна Щербина, Светлана Кекова, Лариса Фоменко, словно опровергая скептицизм концептуалистских умонастроений, стремятся показать возможности небанального мировосприятия. Искусство, убеждены эти авторы, творит новый мир — новый не в смысле классово-социальном, а в смысле эстетическом и даже психологическом. Их строки, полные неожиданностей, сложны для восприятия, поскольку допускают и отключение контроля рассудка.

Так молния ночная ловит свет,
стоящий на другом конце земли,
передвигая зеркальце свое.

Это лаконичное стихотворение И. Жданова называется «Письмо» и, думается, характеризует своеобразие творческих посылок автора и своеобразие их читательского восприятия.

«Мы — граждане ночи», — убеждает тот же стихотворец. Ему вторит В. Кальпиди: «Темнота — не жена, но, возможно, подру-

га поэта». Стихи превращаются в стенограмму ночных фантазий и сновидений, где прихотливо и парадоксально сближаются будничные реалии. Тут, воспользуемся пастернаковской строчкой, «образ входит в образ» и читатель оказывается «на пороге как бы двойного бытия» (Ф. Тютчев). Метареализм демонстрирует спонтанность поэтического мышления, когда приоритетными становятся первые возникшие в сознании ассоциации, сколь бы случайными и не внятыми для другого они ни были.

Здесь нет традиционного образа лирического героя, нет и обычной для концептуализма поэтической маски. В стихах запечатлевается не характер, вбирающий в себя окружающее, но сама реальность, как бы втягивающая и растворяющая авторское «я».

Лицо дождя, заплаканное в день,
когда он шел, теперь уж просветлело —
его глазами смотришь ты на ветви.

(И. Жданов)

Море ли это?
Сосны ли это?
Нет ни единой точной приметы,
Словно глаза мои инопланетны,
Все почему-то видится внове,
И не в деталях, а в самой основе.

(Л. Фоменко)

Поэзия всегда и везде опровергает тривиальное. При этом уместно заметить, что сам этот синоним банального восходит к латинскому слову «trivium», означающему «три пути». В средние века данным термином именовали начальную стадию европейского образования, предполагавшую изучение 3-х дисциплин: грамматики, логики и риторики. Поэтические течения, о которых шла речь, оспаривают тривиальность и в этом, первичном ее значении, когда мировосприятие всецело обусловлено языком, рассудком и пафосом.

Но здесь-то и заключено объяснение того, что авангардные и постмодернистские эксперименты, сколь бы оправданными они ни выглядели, не могут рассчитывать на громкий и долговременный резонанс. Они зависимы от контекста — причем не только глобального, выразительно обозначенного сентенцией критика Вл. Новикова («Постмодернистом ты можешь стать лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество»), но и локального, связанного с конкретной литературной ситуацией. Художественная альтернатива особенно эффективна, пока в почете и силе ее непосредственный «раздражитель». Вот почему когда акции социалистического реализма и вообще «официальной культуры» упали в цене, произо-

шло и снижение эстетического курса «неформальной» словесности.

И сразу обнаружилось, что противники «мнимых величин» в литературе сами тяготеют к своеобразному «бригадному подряду», при котором, по формуле поэта Александра Еременко, «между солнцем горящим и спичкой здесь нет разногласий». Уместно повторить и еще одно ироническое наблюдение В. Новикова: представители нашего литературного андерграунда весьма преуспели в обосновании тезиса, что поэту в России не обязательно быть больше, чем поэтом, можно быть и меньше и что стихи может писать каждый.

Характерной чертой многих публикаций рубежа 80—90-х годов (в том числе и не связанных непосредственно с авангардными и постмодернистскими веяниями) стала демонстративность художественного приема. Если прежде писатель обычно связывал собственную искусность со стремлением скрыть «сочиненность» творимого в книгах мира, то ныне авторы готовы постоянно напоминать о себе и, главное, о том, что их тексты — «сделаны» (сошлемся на название давней статьи Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя»). В таких повестях и романах, как «Поселок кентавров» А. Кима (Новый мир, 1992, № 7), «Монограмма» А. Иванченко (Урал, 1992, № 2 — 4), «Голова Гоголя» А. Королева (Знамя, 1992, № 7), «Омон Ра» и «Жизнь насекомых» В. Пелевина (Знамя, 1992, № 5, 1993, № 4), и сюжетные хитросплетения, и причудливые персонажи демонстративно противопоставлены реальности будничной, не книжной.

Одновременно с этими сочинениями, где авторы весьма настойчивы в защите автономии словесного искусства и нежелания поддакивать обыденности, появились не менее впечатляющие произведения, ведущие рассказ именно о том, что было в самой действительности. Примером здесь могут послужить работы Светланы Алексиевич, вышедшие после ее дебютной книги «У войны не женское лицо» (журнальный вариант: Октябрь, 1984, № 2). Это «Последние свидетели» (Октябрь, 1985, № 11 — о войне, увиденной глазами детей), уже упоминавшиеся «Цинковые мальчишки» (Дружба народов, 1990, № 7 — о тех, кому выпало вести бои в Афганистане), «Зачарованные смертью» (Дружба народов, 1993, № 4 — о людях, решивших уйти из жизни по своей воле).

Автору этих произведений присущ редкостный дар — дар вслушивания в одинокий голос человека. Вполне реального, никогда в литературные герои не метившего, да и зачастую не умеющего говорить впечатляюще и выразительно — тем более о событиях горестных и страшных. Но художнику дано расслышать в доверенной ему исповеди и не прозвучавшие в ней слова. В откровениях собеседников С. Алексиевич всегда проступает их

судьба, а в их судьбах — сама эпоха. Отечественная история середины и второй половины нашего столетия предстает здесь, казалось бы, в частном ракурсе. Но именно эта ее «человеческая» ипостась и дорога писательнице, чье подвижничество насыщает смыслом ритуально-расхожий лозунг «Никто не забыт и ничто не забыто».

Не трудно назвать причины, вызвавшие усиление документально-мемуарных тенденций в литературе. Это и свойственная всем жажда информированности, и учет того, что сама реальность в нашем веке все более документируется, насыщаясь различными бумагами, фотографиями, магнитофонными записями, и стремление литературы противостоять напору беллетристики и идеологизма, схожих в склонности упрощать, а то и вообще игнорировать многие болевые узлы реальности, и влияние на литературу эстетики телеэкрана и кино.

Однако напрашивается вопрос: не приведет ли воздействие этих обстоятельств к тому, что литература перестанет быть художественной, а писатели превратятся в историков или журналистов, прилежно «цитирующих» действительность? Размышляя над этой проблемой, венгерский прозаик Петер Эстерхази справедливо заметил, что «факты реальности не являются фактами литературы. Но правда реальности является правдой литературы». Следует принять во внимание и вывод литературоведа Ю. М. Лотмана: «Искусство, представляя собой часть культуры, нуждается для своего развития в неискусстве, подобно тому как культура, составляя лишь часть человеческого бытия, нуждается в динамическом соотношении с внешней для нее сферой не-культуры».

Для того, чтобы факт, документ, прямое суждение писателя или его собеседника раскрыли свой художественный потенциал, важно, чтобы они были социально или экзистенциально значимы, то есть существенны для понимания природы общества и природы человека. Потому-то подобные произведения обычно воссоздают драматические и трагические эпизоды истории («Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына, «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «Черные камни» А. Жигулина, «Чернобыль» Ю. Щербака и др.). Кроме того, хотя автор в документальной литературе подчас намеренно прячет себя за «кулисы», давая возможность жизни как бы самой сказать о себе, он все равно присутствует в тексте как его «режиссер», который в соответствии со своим замыслом отбирает данные, а не другие свидетельства (а перед этим зачастую и непосредственно их добывает) и образует из них определенный содержательный ряд.

Не случайно признание С. Алексиевич: «Моих героев найти несложно: вышел за дверь и можно писать книгу. Другое дело,

что трудно найти человека, который думает и вслушивается в себя, запоминает свое эмоциональное состояние... Наивным было бы полагать, что в книге звучит именно так, как мне рассказали: это все слова моих героев. В то же время — мои слова. Просто этот рассказ надо было уметь услышать и выстроить».

Говоря об этой «ветви» современного литературного «древа», отметим и то, что в новейшей словесности стали нередкими развернутые культурологические медитации, когда авторы сосредоточенно и углубленно размышляют об искусстве слова, его возможностях и пределах. Такие книги, как «Человек за письменным столом» Л. Гинзбург, «Голос из хора» А. Синявского, «Эпилог» В. Каверина, «Статьи из романа» А. Битова, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, при очевидной несхожести взглядов их создателей привлекают интеллектуальной свободой, раскованностью и независимостью авторской мысли, отстаивающей авторитет гуманитарного поприща в не самые благоприятные для него времена.

На рубеже 80—90-х годов в отечественной прозе и поэзии, как, впрочем, и в нашем обществе в целом, отчетливо обозначился всплеск интереса к религиозной проблематике. В послеоктябрьские десятилетия веру настойчиво изгоняли из культуры и духовной жизни людей: учение и заповеди Христа энергично вытеснялись учением и заповедями Ленина. «Снимают колокольни шапки, приветствуя социализм», — так характеризовал эту репрессивную политику по отношению к традиционному религиозному миропониманию поэт Л. Губанов. Когда же коммунистическая идеология стала стремительно терять власть, закономерно дала о себе знать реставрация христианских воззрений. В том числе — и в словесности. Можно сослаться, в частности, на книги стихов и прозы Олеси Николаевой, на журнальные публикации повестей Л. Бородина «Третья правда» (Наш современник, 1990, № 1—2), В. Алфеевой «Джвари» (Новый мир, 1989, № 7) и «Призванные, избранные и верные» (Москва, 1991, № 4), романов Л. Мончинского «Прощеное воскресение» (Литературная учеба, № 1—2), Ф. Светова «Отверзи ми двери» (Новый мир, 1991, № 10—12).

Взаимоотношения искусства с религией издавна были драматичными. Нельзя забывать об изначальной их неслиянности, равно как и генетической их взаимосвязи (само понятие культуры восходит к понятию культа). Памятна трагедия Н. В. Гоголя: автор «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» жаждал совместить веру и искусство и был повержен чрезмерностью этой задачи. Н. Гумилев утверждал, что поэзия и религия — две стороны одной и той же медали. Неслиянность литературы с верой и является предпосылкой их диалога, насильственно оборванного в советские времена.

Но ныне, когда этот диалог возобновился, нельзя не видеть

того, что религиозное начало в словесности (как, впрочем, и в жизни вообще) стало подчас демонстративным, риторически-акцентированным, идущим и у персонажей, и у авторов скорее от ума, нежели от сердца. Вероятно, поэтому литературовед М. Л. Гаспаров обмолвился, что между литературой с христианской идеологией и литературой с идеологией социалистической нет принципиальной разницы.

Действительно, умственно-скоропалительная вера выглядит «идеологией наизнанку» — и потому художественно убедительнее произведения «с неумышленной мыслью о Боге» (Л. К. Чуковская), примерами которых можно назвать известные произведения В. Распутина. Говоря о его героинях — старухе Дарье из «Прощания с Матерой», Настене из «Живи и помни», критик В. Курбатов справедливо подчеркнул, что они «бессознательно религиозны, что еще дороже и действеннее».

Ныне для всех очевидно, что безбожие — совсем не доблесть, но наивно не понимать и того, что крест на груди персонажа или самого писателя — вовсе не гарант их праведности. Думается, что для художника наиболее целесообразна та мировоззренческая позиция, о какой литературовед П. В. Палиевский сказал, ведя речь о Пушкине: «Это христианин, наиболее подходящий для общения с атеистом, и атеист, наиболее подходящий для общения с христианином». Уместно здесь процитировать и строки современного стихотворца:

Так Россия безмерна,
Что любо смотреть! —
Океаны гремят у порога...
Разве облаком небо
Чуть-чуть протереть,
Чтобы люди увидели Бога?
Нет, не надо.
Иной у народа удел —
Для того и нужны потрясения,
Чтобы каждый сумел,
Чтобы сам захотел
Дорасти до святого прозренья.

(Александр Тихомиров)

* * *

В одном из рассказов Ф. Искандера, опубликованных журналом «Юность» (1987, № 2), есть оригинальное авторское суждение о «болезни века», называемой «комплексом Пизанской башни»: «Современный человек чувствует неустойчивость всего, что делается вокруг. У него такое ощущение, что все должно рухнуть, и все почему-то держится».

Во времена, когда и впрямь кажется, что многое, очень многое разрушено, искусство слова — это одна из немногих духовных опор (для верующих остается, понятно, и религия), что поддерживают чувства и разум тех, кому выпало жить под Пизанской башней современной цивилизации. Оно призвано крепить убежденность в том, что

не все раскрадено, размыто,
разобщено,
не все лицом в свое корыто
обращено.

(Владимир Башунов)

Потому-то столь насущно своевременен призыв Ф. Кривина к коллегам по литературе и всем занятым на гуманитарной ниве:

Сейте разумное, доброе, вечное
В неурожайные годы.

ЛИТЕРАТУРА

Архангельский А. У парадного подъезда: Литературная и культурная ситуация периода гласности (1987—1990). — М., 1991.

Взгляд: Критика. Полемика. Публицистика. — М., 1988. — (1989 — Выпуск 2. 1990 — Выпуск 3).

Латынина А. За открытым шлакбаумом: Статьи. — М., 1991.

Липовецкий М. «Свободы черная работа»: Статьи о литературе. — Свердловск, 1991.

Чупринин С. Настоящее настоящее: Три взгляда на современную литературную смуту. — М., 1989.

Часть вторая
ИМЕНА

**Ты — вечности заложник
У времени в плену...**

Борис ПАСТЕРНАК

Глава седьмая

М. ГОРЬКИЙ И СУДЬБА «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»*

Титул «основоположника социалистического реализма», когда-то считавшийся выражением наивысшей заслуги М. Горького перед литературой, в сегодняшнем идеологическом контексте получает иронически-издевательский смысловой оттенок. Между тем это просто констатация факта: действительно, основоположник, родоначальник, вдохновитель значительного литературного потока XX века. «Из песни слова не выкинешь», что было — то было, и это бывшее требует осмысления «без гнева и пристрастия», а не вычеркивания из памяти. Но вот уже школьная программа «разрешает» учителю литературы не изучать «Мать», рекомендует сделать особый акцент на «Несвоевременных мыслях» — книге, оказавшейся очень «своевременной» в «перестроечные» годы. Авторы проекта вузовской программы по литературе XX века стыдливо предлагают заменить неудачное определение «социалистический» на не менее неудачное «утверждающий» (как будто «соцреализм» ничего не отрицает, а социалистическая идея вроде бы и не имеет к нему особого отношения). Снова идеологическая конъюнктура «правит бал».

Конечно, далеко не все, созданное Горьким, преодолеет рубеж XX века; в «большом времени», без сомнения, будут жить, не «сжеживаясь» и «усыхая», а прирастая новыми смыслами, которые откроют читатели и исследователи, лишь вершинные создания его таланта, такие как «На дне», «Жизнь Клима Самгина» (кстати, сам Горький только этот свой роман признавал достойным внимания потомков). Ушла, осталась в прошлом его публицистика; вместе с естественной смертью «соцреализма» останется в XX веке и «Мать» — книга, «своевременная» не только в смысле актуальности, но и в смысле принадлежности к своему времени. Ясно, что книга эта — вовсе не шедевр в художественном отношении, даже среди «соцреалистических» созданий самого Горького. Вот только без «Матери», а, стало быть, и без горьковского «соцреализма» нельзя по-настоящему понять М. Горького, его путь в жизни и в литературе, его духовную драму, нельзя по достоинству оценить величие и его лучшей пьесы — «На дне» — и «главной книги» — «Жизни Клима Самгина»; нельзя составить и полное, объективное представление о русской литературе XX века в целом, о литературном процессе первой половины столетия, в котором

* Автор главы — Станислав Иванович Сухих.

Сухих С. И., 1994.

уж очень существенное место занял «соцреализм» как литературный феномен.

Вот почему — во имя истины — ни исследователь, ни преподаватель литературы не может, не имеет права «забыть» ни о горьковском «соцреализме», ни о «соцреализме» вообще, как бы он к нему ни относился.

Беда в том, что и прежде, и теперь «соцреализм» был и остается жертвой политической и идеологической конъюнктуры; оценки меняются на противоположные, а объективного подхода к литературному факту нет как нет. Спекуляции основываются на целом ряде подмен, которые надо снять для того, чтобы ясно увидеть объект, выделить его сущностное ядро.

Во-первых, следует сделать, казалось бы, очевидное: «развести» соцреализм как художественно-эстетическое явление (т. е. совокупность произведений, объединенных единым миропониманием) и как доктрину, имея в виду, что они различаются и по времени существования (возникают и умирают в разное время), и — главное — по существу, т. к. доктрина изначально и на всех этапах ее существования была спекулятивной, не адекватной явлению, искажающей, выпрямляющей, примитивизирующей его суть. Между тем столь уязвимая для критики доктрина и в позитивных, и особенно в негативных трактовках замещает, заслоняет саму литературу.

Во-вторых, нужно различать эстетический центр и периферию явления, подлинно живое, органическое и «сделанное», мертворожденное, эпигонское. Но на этом неразличении, а вернее, подмене одного другим строились прежде и строятся сейчас разнообразные спекуляции. Как просто критиковать «соцреализм», объявив его эталоном «Кавалера Золотой Звезды», официозные «эпопеи» и по шаблону скроенные «производственные романы»! Они, конечно, имеют отношение к «соцреализму», но не большее, чем бесчисленные произведения эпигонов символизма или акмеизма к самим этим литературным течениям. Изучать «вторичную» литературу полезно, ибо в ней формализуются, становятся отчетливо видимыми некоторые существенные элементы, которые трудно выделить в живом, органическом художественном явлении, но только не надо выдавать мертвые копии за оригиналы. «Периферийная» часть «соцреализма» огромна; виной тому — все та же политика, но и живое ядро течения прослеживается достаточно отчетливо.

В-третьих, необходимо оставить бесплодные попытки выдать направление за «метод», найти типологическое отличие «соцреализма» от собственно реализма, романтизма или модернизма. Неподаром все серьезные исследователи находили в нем признаки и того, и другого, и третьего, провозгласив в конце концов, что это «открытая художественная система» — открытая для художест-

венных «технологий», свойственных самым разным «методам». «Соцреализм» — не метод, а направление (или, если угодно, течение) литературы, организуемое своей собственной философско-эстетической идеей. Такой подход позволит ориентировать «соцреализм» во времени и пространстве; во времени — как литературное явление, имевшее начало и конец, прошедшее стадии рождения, взлета и упадка; в пространстве — как одно из многих направлений (течений) литературы, существовавшее и развивавшееся во взаимодействии и противоборстве с другими. Сейчас, когда «литературная карта» XX века открылась, наконец, для читателей и исследователей во всей своей полноте, это уже просто очевидность.

«Соцреализм» — не «метод», тем более не набор нормативных «правил», и не политическая догма, а оригинальная эстетическая, художественно-философская концепция мира и человека.

Ее основу, сущностное ядро составляют три взаимосвязанные идеи: 1) человек сильнее обстоятельств; 2) «воскресение» человека, освобождение от всяческой скверны, внесенной в его душу веками существования несправедливого общества, возможно и достижимо только через участие в революционном преобразовании мира: переделывая мир, человек одновременно переделывает себя; 3) источником силы, неизмеримо повышающей возможности человека в борьбе с миром, является сила великой идеи; такой идеей является идея революционного преобразования общества на началах социальной справедливости и равенства. Совокупность этих трех идей и составляет сущностное ядро «соцреалистической» концепции мира и человека; что же касается пресловутой «партийности», жанровых и тематических предпочтений, набора сюжетных схем и композиционных приемов, номенклатуры «положительного» и «отрицательного». — это все, во-первых, вторично, во-вторых, либо привнесено, либо крайне примитивизировано и огрублено как догматической доктриной, так и элигонской литературной практикой. Оценить смелость, оригинальность горьковской эстетической концепции можно только в соотношении с опытом предшествовавшей литературы и на фоне художественно-философских исканий литературы рубежа веков. Недаром тогда «властителем дум» стал М. Горький, а не лидеры других возникших в то же время течений; никто, вероятно, не пользовался такой прижизненной славой и признанием, да еще по существу в начале творческого пути, как «основоположник соцреализма». Его идея была тогда и самой еретической, и самой оппозиционной, и самой революционной — не только в общественно-актуальном, но и в эстетическом смысле.

В чем же заключается принципиальная новизна горьковского художественного открытия, каким, без сомнения, был его «соцреализм» в начале века?

В системе «характер—обстоятельства» литература реализма, оставаясь верной действительности, с болью за человека неизменно демонстрировала непреодолимую силу «обстоятельств». Это касается не только «маленьких» или «лишних» людей, но и всех бунтарей против мира человеческого и «божьего». И «своевольный» человек (лермонтовский Печорин, бунтари Достоевского), и «революционер» (Чацкий, Базаров и т. д.), и самоустраняющийся, добровольно «выключающий» себя из ненавистного круга жизни «живой труп», толстовский Федя Протасов, — все три варианта бунта личности против мира заканчивались поражением человека. Свобода воли оказывалась неизменно иллюзорной; ведь и сам характер бунта зачастую был выражением тех же волчьих законов «среды», так как свободной, и то относительно, оказывалась лишь злая воля, сеющая вокруг себя, в свою очередь, разрушение, зло и смерть.

Горьковская концепция характера и обстоятельств решительно меняет традиционные для реализма акценты. Его «гордый человек» поначалу лишь повторял судьбу своих предшественников (не столь важно, был ли это «выламывающийся» из своей социальной среды купец, или выброшенный на дно жизни и сам презревший все ее законы и установления «бывший человек», босяк, или смелый Сокол, погибший в битве, или самоотверженный Данко, чье догорающее сердце затоптано и потушено «осторожным человеком»). Но уже в фигуре Нила («Мещане») явлено совершенно новое качество «гордой» личности: это человек, не просто уверенный в своем праве бороться с «омерзительно жесткой жизнью», с «разнузданной, грубой силой, которая жмет и давит человека», в праве «вмешиваться в самую гущу жизни, месить ее так и эдак... тому — помешать, этому — помочь», но и способный действительно «изменить расписание движения» жизни. «Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, — только они пробьют!» — говорят о таких, как Нил, в «Мещанах». «Эти люди победят!» — говорят о них же в пьесе «Враги». Кто скажет, что это не было пророчеством? Ведь и на самом деле «пробили», изменили «расписание движения» всего лишь через десяток лет после того, как Горький предрек их победу в первых своих «соцреалистических» произведениях. Чем в конечном счете обернулась их победа — другой вопрос, он встанет перед Горьким уже после нее. Нил в «Мещанах» (1901 г.) — во многом еще лишь намек, прогноз, догадка, но уже в «Матери» Павел Власов и его товарищи — фигуры вовсе не гипотетические; романтически-символические Соколы обрели в героях «Матери» плоть и кровь, свою, близкую им «среду».

Наступательный характер не борьбы даже, а настоящей войны с действительностью с целью ее радикального изменения, глубокое переосмысление проблемы взаимодействия человека и окружа-

ющего мира, выражение нового типа мироощущения в фигуре нового героя эпохи — этот поистине революционный сдвиг породил специфическую художественную систему, отразился в жанровой и стилевой сферах, в приемах и способах изображения человека; само понятие духовного богатства личности подверглось переоценке. «Реализм» приобрел новое качество, хотя вопрос о соотношении реалистического и романтического в «соцреализме» сложен, непрост, недаром он всегда был камнем преткновения для теоретиков, которые вынуждены были говорить то о романтике как неотъемлемом качестве «соцреализма», то о «романтическом стиле» внутри него, то об особой разновидности «метода» — «романтическом» или «крылатом» «соцреализме». Типологически горьковская концепция характера и обстоятельств весьма родственна романтической (ср. характеристику романтизма, данную Шеллингом: «Прекрасное было время... человеческий дух был раскован, считая себя вправе противопоставить свою личную свободу действительности и спрашивал не о том, что есть, а что возможно», — как это напоминает знаменитый монолог Нила!).

Вторая центральная идея «соцреализма» связана с решением проблемы «воскресения человека». Литература реализма исчерпывающе показала процесс «разрушения личности», и в ней же были предложены ответы на вопрос о путях ее возрождения. Вопрос этот был поставлен и Горьким — с замечательной прямоотой: «Человека надо обновить, — говорит в романе «Мать» Рыбин. — Если опаршивеет — своди его в баню, вымой, надень чистую рубашу — выздоровеет. А как изнутри очистить человека?» Очищение через страдание, воскресение через нравственное самоусовершенствование, обращение к богу внутри себя — пути, предложенные Достоевским и Толстым, не удовлетворили Горького; его собственный рецепт «спасения» родился в острой полемике с великими предшественниками. Горьковская «Мать», подобно последнему роману Л. Толстого, могла бы иметь название «Воскресение», — это ее основная тема. У Толстого «воскресение» Нехлюдова оказалось в тени исключительных по своей силе разоблачительных картин жизни вокруг «воскрешаемого» — сцен суда, тюрьмы, господского, крестьянского быта. В «Матери» такого же рода картины ужасающей жизни рабочей слободки вынесены в экспозицию, изображение самого положительного процесса воскресения души человеческой становится главной темой повествования; происходит радикальное изменение эстетического центра изображения. В образе Ниловны и совершилось главное художественное открытие Горького — «соцреалиста»: приобщение к великой идее, к великому делу преображает человека, душа его расцветает всеми красками. Горьковское решение проблемы «воскресения» было не только абсолютно новым для литературы, но и ошеломляюще дер-

зостным на том этапе развития художественно-философской мысли. «Эффект Ниловны», как назвали впоследствии литературоведы это горьковское художественное открытие, стал центральным пунктом «соцреалистической» эстетики, в многообразных вариантах, на разном материале — предреволюционной, революционной и послереволюционной действительности — реализованным писателями этого направления. Главные герои их произведений — и фурмановский Чапаев, и фадеевский Морозка, и малышкинский Иван Журкин, и многие другие — все это варианты горьковской Ниловны.

Наконец, еще одна сущностная идея «соцреалистической» концепции — мысль о том, что великая идея, служение ей неизмеримо повышают потенциал человеческих возможностей, делая человека из жертвы мира его победителем. В ней есть два аспекта. Во-первых, само по себе упование на силу мысли, разума как такового, идущее от европейского просветительского рационализма; в горьковском мировоззрении оно превратилось в фанатическое убеждение, а по сути — в одно из главных его «заблуждений». А во-вторых, — выбор конкретной идеи: идеи революционного преобразования мира на началах социальной справедливости и равенства. Вот этот конкретный выбор, именно эта ставка только и «привязывает» «соцреализм» к марксизму: «марксистская» составляющая — лишь элемент его, хотя и очень важный. Сама же «соцреалистическая» концепция в целом не только не укладывается в рамки марксистских аксиом, но во многом им противоречит, в том числе главной из них: о бытии, определяющем сознание, — ведь в горьковской трактовке мысль, идея, разум, то есть сознание, — гораздо более мощная сила, чем любые силы преодолеваемого в революционном деянии бытия. В этой концепции не только от марксизма, но и от материализма — не больше, чем, скажем, от прагматизма, или инструментализма, да и от прежнего горьковского нищезанятия. От раннего Горького — индивидуалиста и нищезанца, романтика и сугубого реалиста «босых» рассказов к Горькому — «соцреалисту» и неистовому коллективисту — путь хотя и извилистый, но единый. Только пьеса «На дне», созданная после «Мещан», но до «Матери», представляется некоторым неожиданным «уклонением» на этом пути, а точнее, невероятным, удивительным взлетом творческой энергии Горького, который повторился потом только в «Жизни Клима Самгина». Ведь в том философском диспуте, который представляет собой эта пьеса, Горький столкнул в непримиримом противостоянии все «правды», которым сам он отдал дань в своих поисках истины, — столкнул, по сути не отдав предпочтения как автор ни одной из них, в том числе, и той, которая была намечена им в «Мещанах» и отзвуки которой есть в «правде» Сатина. Пьесой этой он, кстати, гени-

ально предугадал свою собственную судьбу в жизни и истории: после «На дне» его путь субъективно был путем утверждения одной из этих «правд» — правды Нила, Павла Власова, Ниловны; а объективно он стал путем Луки, манящего людей призраком «праведной земли» (в горьковском варианте — преображенной революцией будущей социалистической России — «самой яркой демократии Земли»). По сути Лука, с его знаменитым афоризмом: «Во что веришь — то и есть», — был первым теоретиком «соцреализма»: инструменталистская и прагматическая его «составляющие» этим афоризмом выражены очень точно.

Выбор революционной идеи в качестве той силы, которая «возродит» человека и даст ему силы для победы над миром, предопределил судьбу «соцреализма» в литературе: и его взлет на волне реальных революционных событий, и его последующий крах. Ведь были же и другие великие идеи, и не только предложенные Толстым и Достоевским и отвергнутые Горьким, а, например, федоровский проект «общего дела» для всего человеческого рода — самый дерзновенный и грандиозный из всех, какие только знала история человеческой мысли. Горькому многое в философии Н. Ф. Федорова было близко, да и сам философ в своем единственном отзыве о Горьком указал на родственность некоторых сторон их миропонимания, например, на отношение к смерти как «действительному злу» и неприятие толстовства. Но федоровская идея не покорила Горького так, как, например, А. Платонова, не стала для него «своей»; его собственный «соцреалистический» проект преображения мира всецело овладел его сознанием на длительное время — вплоть до того момента, когда он был подвергнут испытанию исторической практикой.

Придя в мир, «чтобы не соглашаться», М. Горький объявил радикальную войну действительности, которая «жмет и давит человека». Идея свободы одушевляла его творчество с самого начала. В «соцреалистическом» мировидении она соединилась с идеей революции как силы, несущей в себе все разрешающее, гармонизирующее начало. Именно через «соцреализм» революция вошла в художественную сферу горьковского сознания, стала существенной частью эстетического идеала-надежды, определявшего внутреннюю перспективу авторского видения мира, все более прочно — от декларативных «Мещан» к эмоционально-пафосной «Матери», где революционные мотивы густо переплетены с «богонскательскими», — до автобиографических повестей «Детство» и «В людях», в которых «соцреалистическая» концепция мира и человека получила наиболее совершенную — у Горького — форму художественного воплощения.

«Соцреалистическое» мировидение стало для литературы начала века не только ошеломляюще новым и свежим, но и неотра-

зимо притягательным, «своевременным» для несущейся на всех парах к пропасти революционного катаклизма России; недаром вслед за «основоположником» оно овладело сознанием многих художников, став организующим началом целого литературного потока. Свершившаяся революция дала горьковской идее мощную «подпитку»: многие из «рожденных Октябрем» писателей увидели в ней и осуществившееся пророчество, и объяснение происшедшему в стране. В дореволюционных произведениях Горького «соцреализм» был в значительной степени еще прогнозом; в послереволюционной литературе, в творчестве последователей Горького, он стал именно ключом для объяснения происходивших в действительности процессов. Но для самого «основоположника» революция обернулась жизненной встречей с осуществленным идеалом, воплотившимся в реальное, конкретное, земное действие. Такая встреча с идеалом для художника всегда трагична, для «первопроходца» же М. Горького — в особенности: мечта и реальность пересеклись в столь ужасном по своему облику событии революции, что это вызвало его резкий эмоциональный протест: не та, не такая революция! Большевики дискредитируют великую идею! Основной пафос «Несвоевременных мыслей» именно таков: их «антибольшевизм» вовсе не означает «антиреволюционности», их главная мысль, главная боль — опасения за судьбу революции. Дело не в том, что новые Шигалевы и Нечаевы губят Россию ради того, чтобы разжечь мировой пожар. Дело в том, что вместе с Россией они губят и саму революцию, развязывая стихию анархии и бунта, дикую крестьянскую «пугачевщину», которая поглотит и культуру, и интеллигенцию, и рабочий класс, и самих большевиков: «Коммунистов вырежут!» Буревестник стал «горевестником». Но происшедшее в Октябре 17-го было именно той бурей, которую звал Буревестник, и последствия такой реализации идеала оказались трагичными для художника.

После революции писатель оказывается в гораздо более сложных отношениях с миром, чем до нее; тогда, в начале века, идея свободы, одушевлявшая все его творчество, органически соединилась с его революционностью, а реально совершившаяся, наконец, революция не только не сняла ситуацию «несвободы», но и, наоборот, усугубила ее. Художник очутился теперь в тисках двух «несвобод» — несвободы от революционной идеи, отказаться от которой он не хотел и не мог, и несвободы, порожденной в мире уже самой революцией.

Развитие духовного мира Горького становится гораздо более противоречивым, чем до Октября, что находит выражение в обострении свойственного для него и ранее противоречия между мощью художественной интуиции и логикой рациональной мысли, ищущей теперь нового оправдания свершившейся революции и

рожденного ею нового состояния мира, и эта логика приводит Горького — мыслителя, проповедника, публициста не к преодолению дьявольского соблазна, не к отказу от революционной идеи, а, наоборот, к углублению его «трагического заблуждения»; к оправданию большевизма, к признанию силы и воли диктаторской власти необходимым средством реализации идеальных целей революции, к признанию насилия и обмана неизбежными инструментами любой, в том числе и революционной, политики; в конечном счете — к «пакту с дьяволом» сталинизма, в возникновении которого сыграла свою роль прежде всего преданность революционной идее (хотя не только она; многие другие «составляющие» сложного мировоззренческого комплекса М. Горького: недоверие к крестьянству, фанатическая вера в силу разума, предпочтение «правды-справедливости» «правде-истине» — также сыграли в этом немалую роль). Как мыслитель и публицист, проповедник и «учитель жизни», Горький идет после революции по существу «путем Луки», из всех сил пытаясь поддержать в людях веру в «праведную землю» социализма, с ненавистью и страстью отмечая все, что эту веру могло бы разрушить, активно поддерживая и сам творя новую мифологию. Он остается «соцреалистом» в своей публицистике.

Но Горький — не политик, а художник прежде всего, художник настоящий, охватывающий своим творческим сознанием живую жизнь в целом; революция же — не вся жизнь, это раскол жизни, отказ от одной ее части во имя другой, и она не могла не породить и породила глубокий внутренний конфликт в целостном жизнеохватывающем сознании художника. Противоречие между Горьким-мыслителем, публицистом и Горьким-художником после революции еще более усиливается, но если раньше, до революции, оно существенно затрагивало его художественные произведения, где Горький был чрезвычайно активен как рассказчик, социальный педагог, моральный арбитр и судья, навязывавший порой «живой жизни» свои, не совпадавшие с нею, оценки, толкования и прогнозы, то теперь рационалистическое, проповедническое начало уходит по преимуществу в область чистой публицистики, а художественно-образное все более освобождается от притязаний соблазненной революционной идеей рационалистической мысли властвовать и распоряжаться в мире его образов; хитроумный разум оправдывает все, что внесла в жизнь революция, а «честные глаза» художника, его интуиция отказываются это делать; в его художественном сознании революция постепенно утрачивает очарование прекрасного идеала. При всей публицистической активности в пропаганде «нового мира» и «наших достижений» Горький-художник не смог «наступить на горло собственной песне», и его песни публицистические и художественные в послереволюци-

онный период — совсем разные. Внешне это выразилось в том, что художественная мысль М. Горького так и не переступила грань 17-го года, тематически его творчество осталось за этим рубежом, а попытки художественного освоения послереволюционной действительности оказались слабыми, неудачными, не реализуемыми художественным словом М. Горького. Внутренне же — в развитии самого художественного мира, эстетической концепции мира и человека, в художественном воссоздании пути России к революции произошла глубокая трансформация, которая завершилась созданием «главной книги» М. Горького — его «прощального» романа, ставшего, по словам самого писателя, его последними «показаниями на суде истории». В ходе работы над романом «Жизнь Клима Самгина» — художественной истории России за 40 предреволюционных лет — произошла кардинальная переоценка ценностей, коренное изменение эстетической концепции мира и человека, связанное с преодолением «соцреалистического» миропонимания и возвращением к сугубо реалистическому видению действительности и его углублению. Этот роман стал актом глубочайшего «самопреодоления» художника, освобождением от многих иллюзий, убеждений и предубеждений.

В «Жизни Клима Самгина», как ни в каком другом романе XX века, произошло серьезное переосмысление стержневой для литературы реализма проблемы характера и обстоятельств, в том числе и в «соцреалистическом», т. е. горьковском (начала века) варианте ее решения.

Разработка всех главных для «соцреализма» проблем: человека и среды, «воскресения личности», роли идеи в этом процессе и революции как единственно верного пути преобразования мира и человека — существенно отличается от того, что было в «Мещанах», «Врагах», «Матери», автобиографических повестях — тех произведениях, которые прославили Горького как «родоначальника соцреализма».

Переосмысление проблемы характера и обстоятельств происходит в «Самгине» одновременно в трех направлениях: и в смысле расширения категории самих «обстоятельств», и в отношении определения главной среди них, властно определяющей судьбу человека и общества, силы, и с точки зрения оценки возможностей прорыва человеком нового «круга» несвободы.

В борьбе с окружающим миром человек может «выломиться» из среды, стать свободным от ближайших — семейных и социальных — связей, может революционным путем изменить саму систему социальных отношений, может стать «по ту сторону» добра и зла в отношении к нормам общечеловеческой морали, но каждый новый такой «прорыв» не делает человека свободным. Диапазон воздействий, которым подвергается человек, значительно шире,

мощное, прорыв каждого очередного «круга» ставит его перед новым, все более сильным и грозным.

В «Жизни Клима Самгина» связи между человеком и непосредственно окружающей его средой (семья, дом, профессиональное окружение, принадлежность к определенной социальной прослойке) не играют определяющей роли; романная ситуация резко расширена по сравнению с классическим романом: человек и история, человек и всеобщее состояние мира — вот ее диапазон; фабульные, причинно-следственные отношения в этой системе являются лишь частью, и не самой существенной, всеобщих универсальных связей человека с миром. И вот в этой системе воздействий, которым подвергается личность, кардинальное, определяющее значение имеет идея как сила, властно воздействующая на жизнь и людей и занимающая ведущее место в системе обстоятельств — тех, что, по словам Энгельса, «окружают героев и заставляют их действовать», а в итоге — определяют их жизнь и судьбу. Идея — и как структурный элемент характера, и вообще, сама по себе, будучи отчужденной от конкретной личности, отдельного сознания (а это мы находим только у Горького, в «Самгине») — может быть столь же или даже еще более мощной силой, чем любовь, страсть, деньги, власть — все то, что Добролюбов называл «отношениями семейными и по имуществу», составлявшими основную пружину сюжетов в литературе XIX века (в том числе и романа Достоевского, где первостепенную роль в жизни человека играли не только «мысли», но и «миллионы»).

«Отношения по идеям» в горьковском художественном мире решительно выступают на авансцену, отодвигая и делая несущественными «отношения семейные и по имуществу»; мир вещей забывается, материальные ценности теряют цену, а мир идей становится реальной и грозной, поистине «материальной» силой, оказывающей властное воздействие и на личность, характер, судьбу отдельного человека, и на судьбы общества и мира в целом. Наступила эпоха диктатуры мысли — вот о чем говорит роман «Жизнь Клима Самгина»: идеи, а не любовь и голод, начинают править миром. Казалось бы, этот вывод не противоречит «соцреалистической» максиме о решающей роли идеи в революционном преобразовании мира, а является прямым ее продолжением и развитием. А по сути, в «Самгине» она высвечивается с другой стороны и практически отвергается: идея действительно является орудием в борьбе с миром, но она сама может стать и становится непреодолимым «обстоятельством» на пути человека к свободе. Вот этот круг «обстоятельств» оказывается в «Самгине» куда прочнее и неприступнее тех, что раньше приходилось преодолевать, «гордому человеку», и меньше других оказываются способными к прорыву этого круга как раз те «безжалостно прямые и твердые, как мечи»,

революционеры, на которых столь уверенно делал ставку Горький в «Мещанах» и «Матери»: «Только они пробьют!».

«Жизнь Клима Самгина» — роман и о всеилии, и о бессилии разума, и о созидательной, и о разрушающей энергии мысли, и об освобождающей, животворящей силе ее, и о насилии мысли над жизнью, над человеком, о тирании идей, о сознании, формирующем бытие и одновременно разрушающем его, истребляющем даже само себя. Идея, пусть самая «передовая», может не только освободить, но и поработить человека, не только раскрепощает жизнь, но и накладывает на нее новые путы.

В грандиозной картине формирования, развития, распространения идей, стремительно и неотвратно ведущих Россию к революции, беспощадному художественному анализу подвергаются все и всяческие идейные течения, направления этой «адовой суматохи», и революционная идея в большевистском ее варианте не составляет исключения: как и все остальные идейные течения, марксизм и большевизм поставлены в романе под огонь критики и безжалостно просвечены со всех сторон. «Железная метла логики Маркса» в романе становится объектом острой критики со стороны идейных противников, скептиков, а в контексте сопоставления с жизненными реалиями, при всей несокрушимой уверенности ее адептов в непогрешимости, то и дело оборачивается значительной долей «упрощения», особенно в объяснении феноменов духовной жизни страны, в понимании человека, его психологии, сознания, поведения, духовных метаморфоз. И антигуманизм ленинско-кутузовской «арифметики и алгебры классовой борьбы», исключающей вопрос о человеке, личности, безжалостной по отношению к ближним, большинство которых должно погибнуть во имя счастья «дальних», и логика «исключенного третьего», лишаящая права на существование большую часть интеллигенции, включая даже социалистов (не большевиков) — эти и многие другие разрушительно опасные потенции большевизма в романе высвечены и объясняют все то, что произошло в России уже за рамками изображенного в нем периода, т. е. после 17-го года.

Художественное исследование диалектики революционной идеи, ее не только созидательных, но и разрушительных, не только освобождающих, но и поработающих человека и мир потенций, чреватых новой невиданной несвободой, с необходимостью приводит автора «Жизни Клима Самгина» к пересмотру самого заветного, центрального пункта «соцреалистической» концепции — о «воскресении» человека — и существенно приземляет его былые надежды на то, что великая идея и участие в ее осуществлении «возродят» и очистят человеческую душу. Служение великой цели, великой идее действительно возвышает человека, ведет к подвигам и самопожертвованию, делает «человека для себя» «человеком

для людей» (вариант Ниловны, Любаши Сомовой в «Самгине»); но есть незримая грань, за которой оно переходит в любовь к «вещам и призракам» (в ницшевском смысле), к «дальним», в кутузовскую «любовь без жалости», превращая человека для людей в человека против людей. Эту грань переступают в романе Кутузов и многие другие «мастерские революции», и не могут не переступить, ибо они — тоже «невольники», невольники идеи.

Таким образом, горьковская концепция мира и человека в «Жизни Клима Самгина» по сути «снимает» волюнтаризм и мифологизм горьковской же «соцреалистической» эстетики и тем самым возвращает ее в надежное русло реализма. Основатели «систем» и «направлений» часто первыми перерастают их рамки. «Соцреализм» — конечно же, не «фантом», а мощная философско-эстетическая идея, оплодотворившая значительный поток литературы XX века, и не «побочный сын» М. Горького (И. Золотусский), а его родное, любимое детище. Писатель был его «родоначальником», но он же стал и одним из первых его «могильщиков». Он сам развеял очередной «золотой сон», очередное заблуждение искусства в попытке решить самые главные, самые «проклятые» вопросы человеческого бытия и человеческой истории, разрушил миф, создателем которого был сам.

Обрел ли Горький новую истину? Вопрос непростой. Если бы он ее обрел и был в том уверен, он не замедлил бы поведать о ней всему миру в публицистике, в этом можно не сомневаться.

Тогда, после революции, многие «прозревали» и каялись в революционном прошлом, но отказ от прежних революционных воззрений, как правило, сопровождался переходом к религиозному миропониманию и религиозным ценностям. Для Горького как автора «Жизни Клима Самгина» и религия — не спасение. Изображение религиозных идей, очень разных: от мировых религий до самых экзотических сект — в этом произведении ведется в том же ключе, что и различных идеологических систем атеистического толка, все это — «кандалы для души». В конце концов в романе не обнаруживается отчетливых очертаний какой-либо новой найденной Горьким глобальной истины. Главная истина этого романа заключается не в этом, а в отказе от всех иллюзий и утопий, в глубоких сомнениях, в том, что Горький в этом романе не дает готовых ответов и рецептов спасения, что он делал в своих «соцреалистических» произведениях, но ставит новые вопросы, как это и было в традициях русской литературы. Только вопросы все более грозные, недаром Горький признавался во время работы над «Самгиным», что его «тяготят предчувствия величайших катастроф», которые ожидают человечество в недалекой уже перспективе. Ощущение тревоги за человека выражено в романе очень

сильно. Это роман-сомнение, роман-предостережение, роман-покаяние и роман во многом пророческий.

Он не был понят современниками, как и предполагал автор, адресуя свою «главную книгу» потомкам. Не случайно ведь у «Жизни Клима Самгина» нет литературной традиции, а у «Матери» — есть, да еще какая! Импульс, данный Горьким — «соцреалистом» еще в начале века, был столь сильным, сама идея столь соблазнительна, казалась столь близкой к истине, что она долго питала литературу и после «Самгина», и после смерти М. Горького.

В 20—30-е годы «соцреализм» развивался как мощный поток, которому противостоял не менее значительный поток литературы «критико-реалистического» направления, для которой революция была не спасением, а катастрофой, вела не к возрождению, а к новому подавлению личности. Произведения И. Бунина и И. Шмелева, М. Булгакова и Е. Замятина заключают в себе и иной взгляд, и иную правду о революции, чем произведения последователей горьковской «соцреалистической» концепции. И то, и другое направления выражают не просто разное отношение к революции, а разные стороны единого и сложного исторического события, разные «правды» о нем. Но есть в русской литературе XX века и такие создания художественного гения, которые заключают в себе более глубокую и объективную истину, более глубокое, до сих пор не превзойденное никем проникновение в сущность исторической трагедии России. К их числу, наряду с «Тихим Доном» М. Шолохова, относится и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького.

«Соцреализм» же как литературное направление умер естественной смертью к началу 60-х годов. Последним живым его дыханием было то литературное течение 50-х годов, которое иногда называют «овечкинским». В нем был уже и острый критицизм в отношении самого «устройства жизни» в условиях «реального социализма», но и вера в социалистическую идею оставалась еще не поколебленной. Но уже в литературе 60-х все меняется: «соцреализм» приобретает одиозные черты «официальной» литературной obsługi режима, лучшая же часть литературы уходит в глубокую оппозицию системе. Два самых мощных потока литературы последних «предперестроечных» десятилетий — «новомировский» и «деревенская проза», существенно отличаясь друг от друга по своей духовно-нравственной ориентации, по характеру идеала и понимая по-разному прошлое, настоящее и будущее России, были едины в одном — в бесповоротном отказе от «соцреалистического» мировидения и возвращении к традициям классического русского реализма.

ЛИТЕРАТУРА

Сухих С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. — Н.-Новгород, 1992.

Адамович Г. Максим Горький // Литературное обозрение. — 1992. — № 5—6.

Басинский П. Логика гуманизма (Об истоках трагедии Максима Горького) // Вопросы литературы. — 1991. — № 2.

Иванов Вяч. Вс. Почему Сталин убил Горького? // Вопросы литературы, — 1992. — Вып. 1.

Глава восьмая

«ЭТИМ И ИНТЕРЕСЕН...»

(В. Маяковский: творчество, смерть, уроки судьбы)

Какая радость, что существует и не выдуман
Маяковский: талант, по праву переставший
считаться с тем, как пишут у нас нынче...

Б. ПАСТЕРНАК (1916)

Я знаю, ваш путь неподделен,
Но как вас могло запести
Под своды таких богаделен
На искреннем вашем пути?

Б. ПАСТЕРНАК (1922)

Подведите
 мой
 последний баланс!
Я утверждаю
 и знаю — не налгу:
на фоне
 сегодняшних
 дельцов и пролаз
я буду
 — один! —
 в непролазном долгу.

В. МАЯКОВСКИЙ (1926)

Поэт обычно похож на свои стихи. Не менее справедлива и «обратная» формула: в созданиях поэта отчетливо проступают его личностные черты. Не только духовный его облик, но и внешность, манеры, привычки, голос, имя непременно «отзываются» в строчках стихов, удостоверяя их подлинность и неповторимость.

Разве в «лесенках» стих Маяковского с их глубокой и всегда неожиданной рифмой, смысловыми и эмоциональными контрастами, густой метафористикой, тягой к гиперболам не явлено со всей узнаваемостью то, что многократно засвидетельствовано и мемуарами, и фотографиями, и анкетами (по учетной карточке Московской охранки, заполненной при первом аресте Маяковского весной 1908 года, видно, например, что рост 14-летнего (!) арестанта — 185 см)? И фамилия у этого крупного, с мощными легкими и широким шагом, человека такова, что кажется чуть ли не намеренно — как, положим, у Светлова или Багрицкого — придуманной для его стихов. Разве из-под пера Александра Блока или Сергея Есенина могли выйти обращения и признания, естественнейшие для

того, кого звали Владимиром Маяковским: «Мир огромив мощью голоса, иду — красивый, двадцатидвухлетний» или «Эй, вы! Небо! Снимите шляпу! Я иду!»

Как в продиктованных страстной жаждой самоутверждения этих строчках, так и в тысячах других, составляющих его наследие, максимальная обобщенность сочетается с предельной конкретностью. Сюжетом творчества Маяковского стала коллизия равно глобальная и интимная: я и мир. Поэт неизменно терзался принципиальнейшим вопросом человеческого бытия: как совместить мое и наше: «...чувствую — «я» для меня мало».

О чем бы ни шла речь в его стихах, поэмах, пьесах, он всегда писал — вспомним авторскую характеристику поэмы «Про это» — «по личным мотивам об общем быте». Можно сказать и иначе: он общие места — и в прямом, и в переносном смысле — делал личными. Своими.

Это было
с бойцами,
или страной,
или
в сердце
было
в моем.

Повторяющимся в двух смысловых парах соединительным союзом — и потому нужны ли здесь обе запятые? — подчеркнута неотделимость поэта от дел и забот страны. Такая последовательная и осознанная обусловленность, хотя и кажется привычной для отечественной литературной традиции, обнаруживает себя все-таки избирательно. Сошлемся хотя бы на императив, что веком ранее был сформулирован для себя Пушкиным: «Ты царь: живи один...» В отличие от своего великого соседа по поэтической рубрике («почти что рядом: вы на Те, а я на эМ...»), который, полагаясь на суверенность и самодостаточность поэзии («Цель поэзии — поэзия...»), говорил о «высокой страсти» «для звуков жизни не щадить», — Маяковский отстаивал иную убежденность: «Нам слово нужно для жизни». И всю творческую энергию он, остро сознававший свое избранничество, направлял именно на то, чтобы обязательно преодолеть отчуждение и сомкнуть себя с миром, явив пример этой мучительно дающейся и потому героической связи.

Дооктябрьское творчество поэта — страстный монолог живущего на романтическом пределе бунтаря, какой отверг самые устои мироздания, где человек обречен на одиночество. Именно эта неприкаянность и питает собой тотальное отрицание, проповедуемое молодым автором. Не забудем, что известные «четыре крика четырех частей», в которых сосредоточен смысловой фокус «Обла-

ка в штанах», продиктованы не мизантропическим нигилизмом, а безмерным отчаянием того, чья «громеда любовь» не встретила и намека на отклик.

После 1917 года поэт, что демонстративно, до святотатства, противопоставлял себя существу, с не менее дерзкой решимостью распахнул душу миру, которому революция сулила новизну во всем. Тот, кто по-юношески так же бредил самоутверждением, как и ненавидел эгоистическую корысть, потому и поставил свой дар в услужение Революции («Заметьте — в услужение!» — подчеркивал он сам), что ее глобальные планы и безмерные притязания показались ему впечатляющим залогом реализации и собственных его чаяний:

Чтоб жить
 не в жертву дома дырам.
Чтоб мог
 в родне
 отныне
 стать
отец
 по крайней мере миром,
 землей по крайней мере — мать.

С той же категоричностью, с какой «тринадцатый апостол» («весь боль и ушиб!») адресовал всему старому свои проклятья, он приветствует теперь все рождающееся советское. Мощь пафоса осталась неизменной при том, что в его содержании прежнее «Долой!» сменилось на «Да здравствует!». Эта смысловая метаморфоза сколь стремительна, столь и логична. Поэт доселе согревал себя верой, что «в терновом венке революций грядет который-то год»* — и год этот не заставил себя ждать. Естественно, тот, кто революцию звал и пророчил, должен быть с нею и приветствовать каждый ее успех, каким бы скромным он ни был. Политическое самоопределение вытекало из поэтического и этического.

«Революция ему снилась раньше, чем она случилась» (Б. Пастернак). И потому он, в отличие от многих коллег по искусству,

* Дружно цитируя эти строки в послеоктябрьской редакции («грядет шестнадцатый год»), говорящие о пророческих способностях поэта привычно подчеркивают, что он почти угадал сроки Октябрьского переворота. Однако автор «Облака в штанах» не метил в новейшие Нострадамусы, и еще в 1957 году З. С. Паперный обратил внимание на то, что в дореволюционных публикациях поэмы точного календарного предсказания не было: «После революции Маяковский, готовя «Облако» к новому изданию, как рассказывают в воспоминаниях его близкие, не захотел оставить «который-то». Теперь это звучало бы странно. Не захотел он поставить «семнадцатый» — получилось бы, что он щеголяет своей дальновидностью. И он поставил «шестнадцатый» (см.: Паперный З. Самое трудное: Статьи, рецензии, фельетоны. — М., 1963, с 40).

не допускал и тени сомнения и в ее правоте, и в своей позиции. Их неразрывность была для него само собой разумеющейся: «Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось».

Называя революцию своей, Маяковский не просто заявлял о безоглядном ее признании — он тем самым акцентировал и коренную перемену в самом себе, решительное обновление и собственной поэзии. Романтик, сохраняя себе верность, обязывает себя стать практиком. Вчера осмеянный и отвергнутый, пророк добивается теперь иного признания, поскольку видит «место поэта — в рабочем строю».

Понимание искусства как жизнестроения, отстаиваемое до Октября футуристами («творянами», как писал один из них, В. Хлебников), в 20-е годы станут пропагандировать прямые их наследники — деятели ЛЕФа (Левого фронта искусств). И в той, и в другой творческой группе Маяковскому, воодушевленному идеей творческой активности и решительной переделки бытия на разумных началах, принадлежала роль безусловного лидера.

«Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье!» — эту констатацию поэт подтверждал всем многообразием своей деятельности. Патетику маршей, гимнов и од, приветствовавших революционную эпоху, Маяковский с самозабвенным энтузиазмом дополняет вседневным усердием агитатора и летописца Октябрьской нови. Агитационно-утилитарные опыты, которым отдан не один год напряженной работы, виделись ему наиболее действенной формой помощи поэта реальному приближению чаемого будущего. Его искусство не хотело быть лишь откликом, лишь словом «по поводу» творящейся на глазах истории (как не хотело быть и словесным шаманством) — оно жаждало быть самой историей, самой жизнью: «Я стать хочу в ряд Эдисонам, Лениным в ряд, в ряд Эйнштейнам...»

Можно сказать, что Маяковский намеренно жертвует собой как художником (и понимает это, поскольку признается, что «себя смирял, становясь на горло собственной песне»). И все же сам поэт считал иначе: он не изменял ни себе, ни своему искусству — он изменял себя и свое искусство, надеясь тем самым принести максимальную пользу новой власти, новому обществу. Будучи убежден, что «историю движет рабочая спайка — ежедневно и непобедимо», он и слово свое видел в такой спаянности с буднями эпохи. И с тем же упоением, с каким он писал строки «Про это», он сочинял рекламные призывы типа «Нигде кроме, как в Моссельпроме» или «Товарищи люди! Будьте культурны. На пол не плюйте, а плюйте в урны».

Остроумно замечено, что агитки Маяковского, разошедшиеся по газетам, плакатам, вывескам, фасадам домов, — это его альбомная лирика. Альбомная в масштабах его творческой личности.

было, и что Маяковскому (равно как, если судить по статьям С. С. Куняева или Е. Черносвитова, и Есенину) «помогли» уйти из жизни. Можно допустить, что авторы подобных материалов стремились не к сенсационности, а к истине. И все же, странное дело, те, кто выдвигает столь неожиданные версии, учитывая многое, оставляют без должного внимания такую «малость», как стихи. Маяковский и Есенин противоречили друг другу во многом, но в чем они были единодушны, так это в признании за стихами права быть решающим свидетельством об их создателе. Потому и не убеждают гипотезы о том, что оба поэта пали жертвой «темных сил», что и выстрелу в Лубянской проезде, и трагедии в «Англетере» предшествовали — строки стихов. И Есенин прощальным восьмистишием («До свиданья, друг мой, до свиданья...»), и Маяковский патетическим — «Во весь голос!» — обращением к потомкам подвели черту своему творчеству. Подвели и — «ушли, как говорится, в мир иной». Нелишне здесь добавить, что и Пушкин подытожил, чем он будет «любезен народу», за несколько месяцев до дуэли с Дантесом.

Предсмертное письмо, адресованное «Всем», Маяковский начал просьбой: «В том, что умираю, не вините никого и, пожалуйста, не сплетничайте. Покойник этого ужасно не любил». Однако формулируемое далее объяснение трагического исхода («...это не способ (другим не советую), но у меня выходов нет») слишком, заметим, дипломатично, чтобы им и ограничиться.

Анной Ахматовой сказано: «Когда человек умирает, изменяются его портреты». Итожа представления о личности и судьбе, смерть обновляет и обогащает их. Сей, по дерзко-парадоксальному определению Мандельштама, «высший акт творчества» многое проясняет в земных днях творца и, значит, и в его творениях. В свою очередь, жизнь и стихи поэта неизбежно истолковывают и роковую развязку его судьбы.

Известный монолог Высоцкого начинается расхожей сентенцией: «Кто кончил жизнь трагически, тот — истинный поэт». Разумеется, в истории литературы немало примеров, опровергающих однозначную эту формулу (назовем хотя бы имена Гете или Тютчева). И все же, куда больше биографических аргументов иного толка, свидетельствующих, что ранимое сердце поэта особенно остро воспринимает разрыв между взыскемым стихами идеалом и, увы, далекой от идеала реальностью. Точно написал об этом в воспоминаниях о кумире своей молодости Александр Гладков: «После смерти Маяковского, обрушившейся на нас (мне тут мало сказать — на меня) ледяной лавиной горя, страшным предупреждением о непростоте жизни, я понял, что стихи — если это настоящие стихи — обеспечиваются, как червонцы золотом и всем достоянием республики (так тогда писали на дензнаках), всей жизнью поэта

и подлежат размену на нее. Смерть его и была этим разменом — стихи на жизнь. А когда стихи нельзя обменять на жизнь, значит, они просто бумажки...» (Гладков А. Поздние вечера: Воспоминания, статьи, заметки. — М., 1986, с. 269).

Экзистенциальная эта причина в «случае Маяковского» обнаруживает и психологическую подоплеку. Поэт многократно признавался стихами в том, что «сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою».

Вот строки 1915 года (из поэмы «Флейта-позвоночник»):

Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце...

Вот начало строфы, написанной годом позже («Дешевая распродажа»):

Через столько-то, столько-то лет —
словом, не выживу —
с голода сдохну ль,
стану ль под пистолет...

Вот допущение — пока (в 1923 году) отвергаемое — из поэмы «Про это»:

Стоит
только руку протянуть —
пуля
мигом
в жизнь загробную
начертит преящий путь...*

По словам Л. Ю. Брик, поэт в 1916 и 1917 годах предпринимал попытки уйти из жизни. Тогда в «русской рулетке» пистолет давал осечку. 14 апреля 1930 года в обойме тоже был единственный патрон.

Грезивший о бессмертии не только поэтическом, но и человеческом, Маяковский не мог не отчаиваться от понимания неизбежной ограниченности своих земных сроков. А чувство самосохранения, как известно психологам, иногда толкает на самоубийство.

Страх смерти закономерно вызывал и боязнь старости. Маяковскому мечталось как можно дольше хранить себя в том состоянии, о котором он сказал: «У меня в душе ни одного седого волоса». Но по законам естества длить собственную молодость с каждым годом было все труднее. Ю. Тынянов предложил такое объяснение кончины поэта: «Он устал 36 лет быть двадцатилетним». Уместно напомнить и суждение Л. Гинзбург, которая после смерти Есенина

* По парадоксальному предположению Б. Пастернака, самоубийство Есенина отчасти спровоцировано стихами... Маяковского: впечатлительный Есенин раньше ступил на тот гибельный путь, к которому Маяковский примерял себя.

заметила, ведя речь о самоубийцах: «Они избавляют себя от неизбежного для всех нас ужасающего момента, когда мы будем хотеть жить — и будем умирать».

В этой связи не просто скороговорки заслуживает и тот факт, о котором пишут биографы поэта: его стало подводить горло. А для него публичная читка произведений значила, пожалуй, не меньше, чем их публикация. Отказ от прямого контакта с аудиторией — а многие стихотворцы в нем не нуждаются — Маяковским был воспринят чрезвычайно болезненно. (Для сравнения — не масштабов дарований, но самоощущений — пример из более близкой нам поры. В одной из анкет на вопрос «Какое событие стало бы для тебя трагедией?» В. Высоцкий ответил: «Потеря голоса»).

В прощальном письме поэта приведены и ранее написанные им стихи:

Как говорят —
 «инцидент исперчен»,
любовная лодка
 разбилась о быт.
Я с жизнью в расчете
 и не к чему перечень
взаимных болей,
 бед
 и обид.

Упоминание о «любовной лодке, разбившейся о быт», вынуждает, казалось бы, в поиске причин ухода Маяковского из жизни вести речь — вопреки его просьбе «не сплетничать» — о сложностях его отношений с прекрасным полом.

Вообще разговор почти о любом поэте (вероятно, одно из немногих тут исключений — А. Твардовский) с непременной выходит на эту сколь притягательную, столь и деликатную тему. Само существование поэта на миру и ее выносит на публичное обсуждение. Рядом с фамилией Маяковского чаще других фигурирует имя Лили Юрьевны Брик (1891—1978). За последние десятилетия по ее адресу произнесено и написано немало слов, среди которых не редкостью были и весьма неслестные суждения. Но даже, если и согласиться с какими-либо из доводов ее недоброжелателей, трудно все же принять саму логику «неистовых ревнителей», кои задним числом селятся уберечь поэта от «дурного влияния» той, с кем он с 1915 по 1923 год жил как муж с женою и кому посвятил многие свои стихи и книги. В схожей ситуации Пастернак остроумно заметил, что перестал бы понимать Пушкина, если бы тот в нашей любви нуждался более, чем во внимании Наталии Николаевны. Шведский славист Бенгт Янгфельдт, подробно и непредвзято рассмотревший отношения В. Маяковского и Л. Брик (см.: Янгфельдт Б. Любовь это сердце всего: В. В. Маяковский и

Л. Ю. Брик. Переписка 1915—1930. — М., 1991), убежден, что она была ему необходима не только как поэту — для вдохновения, но и как человеку — для существования. Да, она позволяла Маяковскому любить себя и этой любовью свои женские интересы отнюдь не ограничивала — потому, скажем, Н. Асеев позднее и сетовал: «А та, которой он все посвятил, стихов и страсти лавину, свой смех и гнев, гордость и пыл, — любила его вполонину». Но укорять ее за это было бы с нашей стороны, по меньшей мере, опрометчиво: ее жизнь суверенна и значима не менее, чем жизнь ее знаменитого спутника.

Отношения с Лилей Брик в середине 20-х годов из интимных превратились в дружеские. Позже у поэта возникали сердечные привязанности к американке (впрочем, уроженке России) Элли (Елизавете) Джонс, жившей в Париже Татьяне Яковлевой, юной актрисе Московского художественного театра Веронике Полонской. Каждый из этих сюжетов* таил свою драму (а В. Полонская вообще была последней, кто видел поэта живым: роковой выстрел раздался, едва она закрыла дверь рабочего кабинета Маяковского), и все же хотелось бы повернуть ход рассуждений в иную сторону.

Судьбу нового общества поэт счет своему. И когда говорится об адресатах любви Маяковского, следует помнить не только о чувствах мужчины к той или иной женщине, но и любви поэта-гражданина к новому обществу, новой власти. Он искренне мечтал: «Дать бы революции такие же названия, как любимым в первый день дают». И он же объяснял: «Я ж с небес поэзии бросаюсь в коммунизм, потому что нет мне без него любви». И вот он, еще в 1924 году получивший перед зарубежной поездкой красноречивейший в своей уникальности документ: «Настоящим Народный Комиссариат просвещения РСФСР свидетельствует, что предьявитель сего В. Маяковский является одним из крупнейших и талантливейших поэтом современной России»**, — на исходе 20-х начинает наталкиваться на множасьщиеся примеры настроенности к нему власти и тех, в ком он видел ее представителей.

Возникли осложнения с привычными доселе выездами за рубеж. В только что законченной сатирической пьесе «Баня», бичевавшей советский бюрократизм и демагогию, усмотрели «издевательское отношение к нашей действительности». На выставку «20 лет работы Маяковского», подводившую, по замыслу, промежу-

* См.: Имя этой теме: Любовь!: Современницы о Маяковском. — М., 1993.

** Это определение, с категоричностью уже единственного числа, повторяет потом, в 1935 году, Л. Ю. Брик, адресуя И. Сталину просьбу о поддержке внимания к наследию поэта, после чего, переписанная сталинским карандашом на полученном обращении, эта формула станет известна всей стране и вызовет калопизацию поэта, о чем Б. Пастернак де без ядовитой справедливости напишет: «Маяковского стали вводить насильно, как картофель при Екатерине. Это было его второй смертью...»

точные итоги его деятельности, никто из высокопоставленных лиц — как, впрочем, и из давних коллег — не пришел (примечательно, что список приглашенных на открытие начинали фамилии Л. Ю. Брик и О. М. Брика, а далее значилось: И. Сталин — 2 билета). Портрет Маяковского, в связи с данной выставкой предполагавшийся к публикации в журнале «Печать и революция», изымается из уже сверстанного номера (через полмесяца журнал-таки воспроизведет этот портрет, но уже в траурной рамке, а тот чиновник, по указанию которого было сделано изъятие (Артемий Халатов), станет отвечать за организацию похорон поэта).

Надеявшийся, но не слишком-то полагавшийся на женское постоянство, Маяковский считал: «Партия — единственное, что мне не изменит». И дело тут не в формальностях. Принятый в ряды РКП(б) четырнадцатилетним подростком в 1907 году, он через три года, после выхода из Бутырской тюрьмы, сласт мандат («Я неуч. Я должен пройти серьезную школу... Если остаться в партии — надо стать нелегальным. Нелегальным, казалось мне, не научишься... Я сел учиться»), однако непременно будет считать себя в ее рядах «не по службе, а по душе». Он силился заместить чувство житейской неприкаянности и одиночества сознанием своей включенности в общее дело республики и не за страх, а за совесть отдавал себя своим любимым — не только женщинам, но и властям. Но той полной и безусловной взаимности, на которую надеялся, увы, не встретил ни у первых, ни, как обнаружилось, у вторых: «Любовь! Только в моем воспаленном мозгу была ты!..»

Красноречиво резюме, сделанное Л. Ю. Брик: «Не счесть людей, преданных ему, любивших его. Но все это капля в море для человека, у которого «ненасытный вор в душе», которому нужно, чтобы читали те, кто не читает, чтобы пришел тот, кто не пришел, чтобы любила та, которая, казалось ему, не любит». Примечателен и комментарий Л. Троцкого к строке «Любовная лодка разбилась о быт»: «Это и значит, что «общественная и литературная деятельность» перестала достаточно поднимать его над бытом, чтобы спастись от невыносимых личных толчков» (Троцкий Л. Самоубийство В. Маяковского // Лит. обозрение, 1991, № 8, с. 71).

Едва ли поэт предвидел, что, как выразился его современник, «наступает, звенит темь» (О. Мандельштам). Не поэт охладевал к революционной эпохе, а менявшаяся эпоха начала обнаруживать охлаждение к нему и его творчеству. А раз он не нужен той, во имя которой жил, то и себе — не нужен...

Я хочу быть понят своей страной,
а не будут понят — что ж:
по родной стране пройду стороной,
словно летом косой дождь.

Есть у О. Мандельштама гипотеза, которая позволяет подыто-

жить эти выкладки: «Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце». Крушение представлений способно обернуться гибелью для поэта, поставившего на них свою судьбу.

■ ■ ■

Надежды и отчаяния Маяковского — это надежды и отчаяния самой отечественной истории, самого XX столетия. Б. Пастернак был прав, говоря в 1931 году о собрате по искусству: «Весь он был странен странностями эпохи, наполовину еще не осуществленными».

Время, когда поэт заявил о себе, отмечено напряженным поиском общих оснований бытия. При этом тот единый смысл, который традиционно предлагало христианство, виделся уже не адекватным начавшемуся периоду великих открытий и масштабных социальных сдвигов. Немалая часть человечества оказалась подвержена утопической вере в сотворение рая «здесь и сейчас». Пронесенная сквозь века мечта о всеобщей справедливости, свободе, равенстве, братстве откликнулась на большевистские лозунги. Последние потому и были столь притягательными, что многим тогда показалась непреложной альтернатива, о которой А. Платонов напишет в середине 30-х годов в романе «Счастливая Москва» (опубликован в девятом номере «Нового мира» за 1991 год): «...либо социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится, и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впитаться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком...» Ведь и А. Блок, художник совсем иного миропонимания, чем Маяковский и Платонов, убежденно записывал в 1918 году: «Революция — это: я — не один, а мы».

Да и научно-технический прогресс, менявший лицо Европы и Северной Америки, демонстрировал на заре века столь бурные темпы, что возможности человека в ближайшее время, казалось, будут вполне соизмеримы с мощью самого Творца. Это-то искушение «религией прогресса» (Н. Оцуп) и воодушевляло многообещающей иллюзией: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Жизнь податлива, ее можно коренным образом переустроить. Можно, обуздав стихийное разумным, сформировать и «нового человека».

В творчестве Маяковского романтические устремления личности умножились на утопические умонастроения эпохи. Романтик, поверив утопии, воспел ее, и, подобно миллионам тех, к кому об-

ращался как единомышленник, отдал всего себя ради ее утверждения.

Столь же эмблематичным, как для социально-футуристических чаяний времени, творчество поэта стало и для художественных исканий той поры. Начальные десятилетия XX века отмечены повышенной динамичностью, решительным обновлением и обогащением языка самых разных искусств. Звучали новаторские композиции А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского, Д. Шостаковича. На ценителей живописи обрушились эстетические дерзости П. Пикассо, К. Малевича, В. Кандинского, М. Шагал, А. Матисса, А. Ларионова. На сцене в спор с опытом К. Станиславского и М. Чехова решительно вступили Е. Вахтангов и В. Мейерхольд. Стал претендовать на покровительство муз и кинематограф... Искусство радикально преобразалось, и возникал соблазн рассматривать эстетическую революцию «в одной связке» с революцией социальной. Укреплялось мнение, что за «новыми формами» в творчестве, о которых грезил в чеховской «Чайке» начинающий драматург Треплев, вызревают и новые формы жизни.

Борцы с традиционностью в искусстве видели союзников в тех, кто боролся с многовековыми устоями государственности. Их единым представлением, выраженное Маяковским в поэтохронике «Революция»:

Граждане!

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде»!

Сегодня пересматривается миров основа.

Сегодня

до последней пуговицы в одежде

жизнь переделаем снова.

Иногда утверждают, что Маяковский естественно вписывается в идейно-художественную многоголосицу своего времени, но куда менее органично выглядит в контексте отечественной культуры. С последним трудно согласиться. Поэт, при очевидном нигилизме многих его деклараций, воспринимается полноправным служителем той словесности, чей подчеркнутый гражданский пафос засвидетельствован «Словом о полку Игореве», созданиями Аввакума и Радищева, классикой золотого для русской культуры XIX столетия.

Отечественное сознание подвластно искусству мессиянства, потому-то и творения художников слова нередко воспринимались у нас и как учебники жизни. Какого писателя на Руси не согревала надежда на высокое предназначение его родины и не воодушевляла энергия мечты! И осуществление этих надежд связывалось — если не всеми, то многими — с коренным переустройством российского общества.

Можно, особенно теперь, по-разному к этим чаяниям относиться.

ся, но нельзя не видеть, что хотя среди значительных русских литераторов и редко кто последовательно поддерживал политический радикализм, в значительной части русская литература, неизменно сочувствовавшая униженным и оскорбленным, убеждала читателей в необходимости социального реформаторства.

Вот почему столь многочисленны переклички между Маяковским и Некрасовым («громада-любовь» и «громада-ненависть» первого прямо восходят к максиме второго: «То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть»). Вот почему среди любимых книг Маяковский называл «Что делать?» Чернышевского — писателя, убеждавшего, что «будущее светло и прекрасно, любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его...». Вот почему, когда Мейерхольд собрался ставить фильм по тургеневскому роману «Отцы и дети», среди кандидатов на роль Базарова был и автор «Облака в штанах». Вот почему Игорь Северянин, набрасывая стихотворный портрет Маяковского, счел нужным подчеркнуть:

В нем слишком много удали и мощи,
Какой полны издревле наши рощи,
Уж слишком весь он русский, слишком наш!

В этом и впрямь акцентированном жизнью и творчеством Маяковского «слишком» и обнаруживает себя максимализм национального характера — тот безудерж русского человека, о котором А. К. Толстой писал:

Коль любить, так без рассудку,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!

Если и говорил Маяковский о действительном как о желаемом и, торопя время, желаемое выдавал за действительное, то это совсем не расчетом было конформиста, но естественной гиперболой поэта, не желавшего жить «на подножном корму». И трагедия его видится не в том, что он рано и по собственному выбору покинул мир, — ее существо, скорей всего, не изменилось бы и в том гипотетическом, понятно, варианте, если бы личное оружие поэта дало осечку и 14 апреля. Более того, существование в 30-е годы поэта такой направленности и такого масштаба могло лишь заострить трагедийность коллизии, когда и талант, и жизнь подчинили себя политическому жизнеустройству, которое, как бы ни декларировало свою устремленность к идеалу, в реальности с провозглашенным идеалом совсем не считалось.

Очень показательно в этом плане рассказанное Н. Асеевым: «Когда мы жили по Петровке в 1927 году, Маяковский вдруг говорит: «Коля, что если вдруг ЦК издаст такое предписание: писать ямбом?» Я говорю: «Володичка, что за дикая фантазия! ЦК будет

декретировать форму стиха?» «А представьте себе. А вдруг?» «Я не могу себе представить... Ну, я не знаю. Я, наверное, не сумею, наверное, кончусь». Замолчали и пошли. Я не обратил внимания, думал, что пришла фантазия. Мы прошли шагов сорок. Он махал палкой, курил папиросу и вдруг сказал: «Ну, а я буду писать ям-бом».

Как тут снова не вспомнить и стихотворное признание Маяковского: «Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне». Суть этого смирения, приведшего в итоге на смиренное Новодевичье кладбище, не в том, что поэт отстаивал приоритет жизни над словом и последовательно поверял вдохновение долгом, точнее, служение долгу и сделал источником вдохновения, а в том, что расположенный говорить «векам, истории и мирозданию», он осознанно и добровольно заговорил о мыле, спичках, сосках, текущих политических установках. Он поверил в то, что жизнь человека и общества поддается умозрительным выкладкам, и дерзнул возвести злобу дня в степень безукоризненного добра. Гордости в этом самопожертвовании было столько же, сколько и горечи.

Ныне очевидно, что многие его строки остались там, «в курганах книг, похоронивших стих». То, что в «партийных книжках» комментировало бегущий день, само стало вскоре нуждаться в комментариях. Художник Ю. Анненков как-то обратил внимание на то, что стихи «Товарищу Нетте — пароходу и человеку», написанные в 1926 году, уже через десять лет потребовали в советском издании развернутой объяснительной сноски... Но не забудем, что из-под пера поэта, написавшего: «Я выжег души, где нежность растили», выходили и строки, свидетельствующие об обратном. «Послушайте!»:

Хотите —

буду безукоризненно нежный,

не мужчина, а облако — в штанах!

Кинорежиссер Г. Козинцев проникательно обмолвился, что «Маяковский был великим поэтом, потому что в 1918 году смог написать «Оду революции», и грандиозным, потому что тогда же сочинил «Хорошее отношение к лошадям».

Для сегодняшнего читателя Маяковский может представлять интерес именно в избранных своих сочинениях. Причем отбор этот видится, скорей всего, отличным от того, что господствовал в учебных программах многие десятилетия, когда представление о поэте формировалось, в основном, по тем его стихам и поэмам, которые воспевали героике революционных схваток и буден, и были в этом созвучны тогда же созданным произведениям А. Серафимовича, А. Фадеева, Д. Фурманова. Но ведь творчество поэта — не только взволнованная (но, увы, теперь не волнующая) социальная хроника, не только бурной историей вдохновленный (но ныне едва ли вдохнов-

ляющий) эпос. Это и пронзительная лирика, исполненная духоподъемной рефлексии, вовсе не сводимой к исторической конкретике. Показательны здесь поэмы и стихи, написанные как до Октября («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Послушайте!», «Скрипка и немножко нервно»), так и позже («Про это», «Домой», «Мелкая философия на глубоких местах»). В этом же ряду произведений, заражающих и сегодня энергией не риторики, но эмоционального размышления, — «Юбилейное», «Сергею Есенину», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Разговор с товарищем Лениным» (все это стихотворные обращения, но «трудный разговор» автор ведет не столько с адресатами, сколько с собой). «К концу жизни Маяковского его ода и сатира совершенно заслонили от общественности его элегию», — сожалел Р. Якобсон в написанной на смерть поэта пронизательной статье «О поколении, растратившем своих поэтов» (см.: Вопросы литературы, 1990, № 11—12, с. 92). Столь одностороннее восприятие творчества Маяковского, нередкое и в наши дни, нуждается в существенных коррективах, и названные произведения как раз оспаривают взгляд на поэта как лишь «агитатора, горлана, главаря».

Вместе с тем, пьесы «Клоп» и «Баня», стихи «Прозаседавшиеся», «Служака», «Помпадур», «Подлиза», «Столп» дают богатый материал для разговора о поэте — мастере социальной сатиры, направленной прежде всего против обывательщины и советской номенклатуры. «Его вкусы и пристрастия, — свидетельствует от имени юношества 20-х годов А. Гладков, — стали нашей духовной гигиеной... Люди, влюбленные в Маяковского, уже не могли хихикать над шовинистическим анекдотом, быть подхалимами, угодниками, карьеристами. Маяковский был нашим душевным здоровьем».

Потому и хрестоматийные (вчера) тексты Маяковского — такие, как «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!», — нельзя игнорировать. Ошибочно замещать ими все творчество поэта, но и без них представление о нем было бы сколь неполным, столь и неточным. Полезные размышления на сей счет содержит статья А. С. Субботина «Маяковский в школе». Сравнивая поэмные создания поэта разных лет, исследователь обращает внимание на то, что «поздняя поэма строится как проблемный диалог с жизнью, связанный с постоянными переходами вопрошающей мысли поэта в отвечающую логику жизни и вопрошающей жизни в ответные лирические решения. Именно этот диалог роднит лирику и эпос, создает динамическую монолитность поэм Маяковского» (Субботин А. Горизонты поэзии. — Свердловск, 1984, с. 186).

Современникам поэт запомнился прежде всего своей стихотворной поденщиной. Нынешнюю читательскую аудиторию (тем более — юную) он способен увлечь в первую очередь теми своими стра-

ницами, где над «календарным» и «классовым» проступает всечеловеческое. Подобную перемену предпочтений нетрудно сейчас объяснить. Однако не забудем, что всякий художник (а такой, как Маяковский, в особенности) интересен именно разнородной совокупностью им написанного, когда «агитпром» и пронзительная интимная лирика («Дай хоть последнюю нежностью выставить твой уходящий шаг!») совмещаются в контурах одной поэтической судьбы. Судьбы сколь противоречивой, столь и цельной. Выявление этой диалектики и может стать главной задачей освоения наследия Маяковского в школе.

* * *

Разговор о любом факте литературной истории непременно предполагает помнить и о динамике его восприятия. Учет меняющихся точек зрения помогает более объемному пониманию рассматриваемых реалий. Вместе с тем всегда следует не забывать, что любое высказывание о явлении искусства характеризует не только (а подчас — и не столько) это явление, сколько самого высказывателя.

Отклики на стихи Маяковского и его творческое поведение всегда были дискуссионными (исключение — годы инспирированной Сталиным канонизации). И среди читателей, и среди критиков, и среди коллег-поэтов сторонников у него было много, но, пожалуй, не меньше было и оппонентов. Мнения первых воспроизводились обильно и часто (см., к примеру, сборник «Советские поэты о Маяковском» — М., 1983). Высказывания же вторых до недавнего времени цитировались гораздо реже.

А вы зовете: на горло песне!
Будь ассенизатор, будь водолив-де!
Да в этой схиме столько же поэзии,
Сколько авиации в лифте! —

так И. Сельвинский полемизировал с позицией, выраженной в поэме «Во весь голос». «Рожа краской питана, обокрал Уитмана», — этой частушкой уязвлял Маяковского-футуриста С. Есенин. «Певец хама протестующего, он стал певцом хама благополучного», — так в 1927 году оценивал эволюцию поэта В. Ходасевич. Поздняя филиппика И. Бунина еще категоричней: «Думаю, что Маяковский останется в истории литературы большевистских лет как самый низкий, самый циничный и вредный слуга советского людоедства по части литературного восхваления и тем самым воздействия на советскую чернь...»

Последний отзыв продиктован, очевидно, не только творческой ревностью, весьма распространенной в среде служителей муз (не случайно ироническое наблюдение Д. Кедрина: «У поэтов есть такой обычай: в круг сойдясь, оплевывать друг друга»). Поэтические расхождения с Маяковским, характерные для Есенина, Сель-

винского, позднего Пастернака или Твардовского, у первого русского Нобелевского лауреата по литературе умножились на политическую конфронтацию с младшим современником. Столь демонстративная тенденциозность, думается, не красила Бунина. Впадать в нее нам тем более не следует. А такой соблазн дает о себе знать.

Из современных работ о Маяковском особенно громкий резонанс вызвала книга Юрия Карабчиевского (1938—1992) «Воскресение Маяковского». Увидевшая свет в 1985 году в Мюнхене, эта работа жившего в Москве прозаика и поэта в 1989 году была перепечатана журналом «Театр» (№ 7—10), а годом позже вышла в издательстве «Советский писатель». Ярko и хлестко написанная, книга провоцировала на спор, и полемические отклики на нее не заставили себя ждать. В публикациях Ал. Михайлова, Л. Аннинского, Н. Ивановой (Театр, 1989, № 12), В. Ковского (Вопросы литературы, 1990, № 3), А. Пурина и В. Топорова (Звезда, 1991, № 9) отмечалось, что многие строки поэта и факты его биографии интерпретируются Ю. Карабчиевским весьма пристрастно, его выводы зачастую слишком тенденциозны, однако появление такого труда по-своему закономерно. Его автор, характеризуя личность и творчество героя книги весьма нелицеприятно, силу своего сарказма адресовал не столько реальному Маяковскому, сколько Маяковскому-монументу. Знающий и умный оппонент поэта, энергично удаляя «хрестоматийный глянец» с представлений о Маяковском, тем самым стимулировал новый всплеск интереса к нему и побудил специалистов и рядовых читателей (включая школьную аудиторию) задуматься над вопросами, какие прежде у нас публично не обсуждались.

Скажем, причастен ли автор поэмы «Владимир Ильич Ленин» к сотворению культа вождя Октября, культа партии и коммунистической идеи? Объективно вклад Маяковского в подобное «освящение» отрицать ныне и впрямь трудно. Но будем считаться и с тем, что сам-то стихотворец пафос написанного им о Ленине и РКП(б) видел в последовательном очеловечивании истории. Поэт, если и причастен к возвеличиванию большевистской утопии, обернувшейся для страны и мира сокрушением гуманизма, то потому только, что в искренней преданности утопической идее был солидарен с миллионами сограждан. Судьба Маяковского своей трагедией своеобразно актуализирует признание Ахматовой, сделанное ею в «Реквиеме» совсем по иному поводу:

Я была тогда с моим народом

Там, где мой народ, к несчастью, был.

Повторим, что Маяковский, в отличие от тех, кто мог обратиться и к себе пушкинский наказ: «Поэт! не дорожи любовью народной...», в послеоктябрьскую пору относился очень ревностно к

тому, как его поэзия воспринималась широкими массами. Его творческая этика, собственно, на единении с ними и основывалась:
Я с теми,

кто вышел

строить и мстить

в сплошной лихорадке бужден.

Когда-то Гете изрек: «Не нужно было бы писать ни единой строки, не рассчитывающей на миллионы читателей». Суждение не бесспорно, но Маяковский под ним наверняка подписался бы. И страстное его слово находило отклик у многих и многих современников. Юрий Олеша рассказывал, что мог не пойти на свидание с любимой, если предполагал, что в этот вечер сумеет увидеть Маяковского. Поверив в кончину поэта, те, кому он был дорог, чувствовали себя, по выражению И. Груздева, «как в день объявления войны». А фотография, запечатлевшая в день похорон его одну из центральных улиц Москвы, заполненную прощающимися с поэтом, подтверждает, что Мандельштам не преувеличивал, когда весть о его гибели назвал «океанической».

М. Цветаева, откликнувшаяся на «чистую смерть» того, кого называла «Враг ты мой родной», развернутым стихотворением («Маяковскому»), в рабочих записях подчеркнула: «Сила этой смерти — в том, что он умер в полной силе, на высоте дара и судьбы». А в 1932 году в блестящей статье «Эпос и лирика современной России», где сопоставлены — не по принципу альтернативы! — Маяковский и Пастернак («Россия каждым полна (и дана) до краев, и не только Россия, но и сама поэзия»), Цветаева пророчила: «Своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то, за каким-то поворотом, долго еще нас будет ждать».

Ныне сей прогноз даже сторонникам поэта может показаться излишне оптимистичным. Однако даже противники Маяковского едва ли согласятся с той безапелляционной гипотезой, которая была однажды высказана самим поэтом: «Я ни одной строкой не могу существовать при другой власти, кроме советской власти. Если вдруг история повернется вспять, от меня не останется ни строчки, меня сожгут дотла».

История на исходе XX столетия повернулась не менее резко, чем в начале века. Но хочется верить, что повернулась все же не вспять.

Не нужно обладать умом и отвагой, чтобы из нынешнего времени благоразумно и безжалостно осуждать тех, кто, как Маяковский, всецело был захвачен социалистическими иллюзиями, и в порыве сжигающего душу нетерпения не смог предвидеть, какими бедами для народа и культуры обернется то будущее, которое поэт страстно звал и на приближение которого, по точному слову

А. Платонова, истратил свою жизнь. Будущее разминулось с мечтой.

Реальность изменила идеи, да и саму идею изменила почти до неузнаваемости. Планирование жизни стало псевдонимом ее регламентирования, а строй, многим помнившийся «вдохновенным», все более обретал черты «приказного» (определение В. Хлебникова). Чаемая быль обернулась для беззаветных мечтателей неизбывной болью. «Построенный в боях социализм» и впрямь стал «общим памятником» миллионам павших в этих беспощадных сражениях. Но в том-то и сложность, что строки, которые мы сегодня готовы трактовать как «заупокойные», для автора и тогдашней его аудитории звучали здравицей. Ныне коммунизм, которому самозабвенно верил поэт (а что вообще есть поэзия, как не великая иллюзия?!), воспринимается как один из вариантов тоталитаризма. Но у Маяковского была

в коммуноу
душа
потому влюблена,
что коммуна,
по-моему,
огромная высота,
что коммуна,
по-моему,
глубочайшая глубина.

Легко иронизировать сегодня над идеализмом поэта и его современников. Но история — в том числе и история литературы — предполагает не однозначные восхваления или осуждения, но многомерность понимания. Судьбу поэта можно осмыслить лишь в контексте его эпохи. Но и насыщенный небывалыми ожиданиями и жесточайшими трагедиями век и крестный путь России в этом столетии едва ли будут поняты в должной мере, если окажутся не учтены уроки творчества, жизни и смерти Владимира Маяковского*.

* См. как характерный пример такого учета эссе Н. Коржавина «Маяковский и наша жизнь», вставленное в его работу «В соблазнах кровавой эпохи» (Новый мир, 1992, № 8, с. 144—147).

ЛИТЕРАТУРА

Альфонсов В. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского. — Л., 1984.

Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. — М., 1990.

Крышук Н. Искусство как поведение: Книга о поэтах. — Л., 1989.

К 100-летию со дня рождения В. Маяковского. — // Литературное обозрение. — 1993. — № 6.

К 100-летию со дня рождения В. Маяковского. — // ЛГ — Досье — 1993 — № 5.

Михайлов Ал. Мир Маяковского: Взгляд из 80-х. — М., 1990.

Субботин А. Маяковский: Сквозь призму жанра. — М., 1986.

**«ОИ, ЧТО ЖЕ ТЫ, ТИХИЙ ДОН, МУТНЕХОНЕК ТЕЧЕШЬ?»
(Интерпретации творчества М. Шолохова)**

Притягательная экзотичность материала действительности, художественно осмысленного писателем (донское казачество), особое качество таланта — виденье мира в его трагических изломах, «жестокий реализм» повествования сделали имя М. Шолохова всемирно известным. Но одновременно с мировым признанием на родине писателя, начиная с двадцатых годов, существовала и существует весьма устойчивая, сначала устная, ныне письменная скептическая версия, связанная с проблемой авторства «Тихого Дона». В официальном советском литературоведении этой проблемы как бы не существовало, авторы монографий о Шолохове ее постоянно игнорировали, это была как бы запрещенная тема. Тем сильнее становился интерес к ней. В 70-е годы за рубежом появилось несколько работ отечественных исследователей, настаивающих на плагиате М. Шолохова: Д.* «Стремя «Тихого Дона», Рой Медведев «Куда течет «Тихий Дон» (главы из этих книг опубликованы в «Вопросах литературы», 1989, № 8, 1990, № 5). В романе А. Солженицына «Октябрь шестнадцатого» одним из героев стал казачий писатель Федор Иванович Ковынев (читай — Крюков), близкий к кругу Короленко, собирающий материал для масштабного повествования о судьбах донского казачества, для романа, который он хотел бы назвать просто: «Тихий Дон».

Ныне, после публикации и у нас романа «Октябрь шестнадцатого», книг Р. Медведева и И. Томашевской (Д* — ее псевдоним) и работ их оппонентов: американца русского происхождения Германа Ермолаева «О книге Р. А. Медведева «Кто написал «Тихий Дон», скандинавского ученого Гейера Хьетсо «Авторство «Тихого Дона», американского исследователя Эрнеста Симмонса «Он избрал свой путь» (эти статьи опубликованы в «Вопросах литературы», 1989, № 8 и 1990, № 5), а также исследования А. Г. Макарова и С. А. Макаровой «К истокам «Тихого Дона» (Новый мир, 1993, №№ 5—6), «шолоховский вопрос» стал достоянием общественности, и есть возможность систематизировать аргументы сторон и подвести некоторые итоги его рассмотрения.

«Шолоховский вопрос».

I. Аргументы против авторства М. Шолохова.

1. Аргументы биографического характера

1) Один из важнейших фактов, свидетельствующих о невозможности создания произведения значительного характера, — возраст М. Шолохова. Датировка «Тихого Дона»: 1928—1940-е годы.

«Донские рассказы» изданы в 1925 году. По официальной биографии, М. Шолохов — 1905 года рождения. Простые подсчеты показывают, что писателю было 20 или двадцать с небольшим лет, когда он начал писать монументальное повествование, каковым является «Тихий Дон».

2) Весьма сложен и противоречив вопрос о происхождении писателя. По изысканиям Роя Медведева, его мать — украинка, отец — казак (Кузнецов), рано умерший, а Шолохов — фамилия отчима, «иногородца», который заменил будущему писателю отца.

3). Обращает на себя внимание отсутствие у писателя систематического образования: 2—3 — от силы 4 класса московской гимназии.

4). А. Солженицына и Р. Медведева особо занимают обстоятельства ранней женитьбы А. Шолохова. Жена писателя — Мария Петровна Громославская — дочь известного на Дону политического деятеля Петра Громославского, была несколько старше своего мужа. По версии А. Солженицына, П. Громославский в качестве приданого за свою «дочь-перестарку» отдал зятю архивы Ф. И. Крюкова (1870—1920 гг.), истинного, по мнению Солженицына, автора «Тихого Дона». В данном случае на сцену выступает знаменитый в «шолоховском вопросе» «кованый сундучок», в котором хранились рукописи Крюкова. По одной легенде, П. Громославский был рядом с казацким писателем, когда он умирал от тифа в 1920 г. По другой — обстоятельства смерти Крюкова выглядят более чем загадочными. По третьей — вдова Крюкова принесла «кованый сундучок» Д. Бедному, тот передал А. Серафимовичу, и уже из рук последнего он перешел Шолохову.

2. Аргументы политико-идеологического характера.

1). С точки зрения оппонентов М. Шолохова, «Тихий Дон» написан автором «из стаи белых», а М. Шолохов в молодости был продотрядовцем: «гонялся за бандами, властвовавшими на Дону до 1922 г. и бандиты гонялись за нами», — так написано в автобиографии об этом периоде. М. Шолохов — правоправный комсомолец и стойкий коммунист — никак не соотносится с мировоззренческими основами «Тихого Дона».

2). Гражданское, литературное поведение М. Шолохова всегда было однозначно. Именно им сказаны слова, вошедшие во все учебники по советской литературе: «Мы пишем по указке собственного сердца, а сердца наши принадлежат партии».

3. Аргументы художественного характера.

1). По мнению оппонентов, с точки зрения художественной меж-ду «Донскими рассказами» и «Тихим Доном» лежит пропасть, которую за год—два не мог бы преодолеть ни один художник. При чем Рой Медведев (историк, но не филолог) считает, что художественные достоинства первых опытов Шолохова всегда преуве-

личивали советские литературоведы с единственной целью: рассмотреть «Донские рассказы» как пролог к «Тихому Дону».

2). «Поднятая целина», «Судьба человека» и неоконченный роман о войне «Они сражались за родину» не сопоставимы с художественными открытиями «Тихого Дона». Итак, М. А. Шолохов в течение своей жизни не создал ничего подобного «Тихому Дону», что усиливает позиции исследователей, настаивающих на версии о плагиате.

II. Аргументы «за» авторство М. Шолохова.

Ученые, не сомневающиеся в авторстве М. Шолохова, подчеркивают, что проблема авторства возникает весьма часто в том случае, когда человечество сталкивается с выдающимся явлением искусства, опередившим свое время, как бы вырывающимся из своего контекста.

Об авторстве и даже реальности таких творцов, как Гомер, Омар Хайям, В. Шекспир, существует целая литература, и споры продолжаются по сей день.

1. Аргументы биографического характера.

1) Возраст писателя. Научной, документально подтвержденной биографии М. Шолохова нет, как, впрочем, у всех писателей советской эпохи. Как в русских, так и в зарубежных исследованиях год рождения М. Шолохова указывают по-разному: то 1902, то 1905. Сделала «моложе» своего сына мать М. А. Шолохова из личных побуждений. 2—3 года — срок весьма значительный для того времени, когда военными отрядами командовали и четырнадцатилетние подростки, а после двадцати — человек был уже зрелой, сформировавшейся личностью.

2). Г. Ермолаев недоумевает по поводу утверждения Р. Медведева о том, что казацкую эпопею не смог бы написать не казак «по крови и по воспитанию». Все детские и подростковые годы М. Шолохова прошли на Дону. Его воспитанием занималась и мать-украинка, и отчим-кинородец (русский), и окружающая его с младенчества обстановка: казачий быт и нравы, друзья (один из них — Харлампий Ермаков был прототипом Григория Мелехова), сам Тихий Дон. Если употребить современный термин, специфический менталитет донского казачества — тот контекст, в котором происходило формирование личности будущего художника.

3). Систематического образования М. Шолохов, видимо, не получил, как, впрочем, многие писатели XX века: М. Горький, В. Маяковский, С. Есенин. Но не надо опускать и возможности самообразования. Эпопею М. Шолохов писал на Дону. В настоящее время найдено большое число различных документальных источников, использованных в книге, причем разного характера и направления: от известных очерков Ф. Крюкова до антибольшевистских публи-

каций «Донской волны» и «красной» брошюры Френкеля «Донские орлы». Среди использованных материалов и публикаций — вышедшие после 1920 года, то есть после смерти Крюкова.

4). Вопрос о женитьбе М. Шолохова мало интересует его приверженцев. Можно сказать лишь следующее: Мария Петровна Шолохова (в детстве Громославская) до конца дней сохранила уникальную красоту и была похожа на любимую героиню писателя — Аксинью Астахову. Так что рассуждения А. Солженицына о «дочери-перестарке», которой необходимо было какое-то особое приданое, выглядят по крайней мере странно.

2. Аргументы идеологического характера.

1). М. Шолохов не был «правоверным комсомольцем», ибо комсомольцем он никогда не был. Поэтому, кстати сказать, в 1921 году его не приняли в один из московских вузов: писатель не предъявил характеристику от ВЛКСМ.

2). Политические, идеологические взгляды Шолохова не были раз и навсегда заданными, они претерпели значительную эволюцию. Имя писателя становится своеобразной «идеологической дубинкой» только после войны, в 50—70-е годы. Скажем, Солженицына он публично называет «литературным власовцем», столь же резко он осудил Ю. Даниэля и А. Синявского во время судебной расправы над ними в 1966 году. Однако в 30-е годы Шолохов неоднократно демонстрировал гражданское мужество, выступая — в том числе и перед самим Сталиным — в роли защитника своих земляков от административных притеснений и репрессий.

3. Аргументы художественного характера.

1) Многие литературоведы считают, что «Донские рассказы» имеют и самостоятельную художественную ценность (особенно, если их рассматривать в контексте прозы первой половины 20-х годов), и вполне могут быть восприняты как эскизы к «Тихому Дону», как своеобразная «проба пера».

2). Нестабильность творческих достижений М. Шолохова отнюдь не исключение, а скорее, еще одно подтверждение особенностей творческой судьбы многих советских писателей. Конформизм, страх, установка на компромисс, — пагубные для творца чувства. Что создал К. Федин равного художественной силе его романов двадцатых годов «Братья», «Города и годы»? Так и не оконченный «Костер»? Можно ли сравнить «Вора» Л. Леонова с его же «Дорогой на океан»? М. Светлов так и остался автором «Гренады» и «Рабфаковки», а Н. Тихонов — ранних сборников «Орда» и «Брага»...

3). Скандинавским ученым Гейсером Хьетсом было проведено компьютерное исследование текстов Шолохова и Крюкова. ЭВМ показала, что произведения Крюкова практически по всем параметрам (длина предложения, расположение его членов, частотный

словарь и др.) значительно отличаются от «Тихого Дона», тогда как бесспорно шолоховские произведения («Донские рассказы» и «Поднятая целина») очень близки к роману по этим особенностям.

И без результатов компьютерного исследования любой, обладающий чувством слова, интонации, легко отличит тексты Крюкова от страниц, принадлежащих Шолохову. Но дело в том, что очерки и рассказы Крюкова долгое время были труднодоступны. Манере Крюкова свойствен сентиментализм, соединенный с патетикой и даже пафосностью. «Я гляжу на них с тем молитвенным волнением затаенных упований, с каким смотрят сюда, на этот скромный театрик (заседания круга происходили в зале новочеркасского театра), вероятно, вся Россия: что скажут они, эти степные сурово-серьезные люди, уставшие от битвы и скитаний холодной жизни, обносившиеся, разоренные, но не помирившиеся с позором подневольной жизни, с вакханалией красной диктатуры? Чем отзовутся на мои затаенные чаяния о «единой, неделимой» несчастной нашей матери — родине?.. Но они молчат. Угрюмо, сурово молчат, когда подымается речь о России?»

Нетрудно заметить, что такой стиль просто «противопоказан» жестокому реализму М. Шолохова. Еще один небольшой пример, также рассчитанный на слух читателя. Шолохов — мастер динамической фразы, причем, специфическая, легкоузнаваемая мелодика ее создается путем нагнетения глаголов к финалу предложения, и перед последним из них не ставится союз «и». Пропуск «и» в данном случае не свойственен русскому синтаксису, но характерен для шолоховской фразы: «Взволнованно посмеиваясь, Григорий поведал новую месу, закурил», «Листницкий долго протира л пенсне, шурился». «Давыдов угостил казаков папиросами, закурил, пошел в сельсовет», «Этот стакан я выпил врастяжку, откусил маленький кусочек хлеба, остальное положил на стол».

4). Пожалуй, никто не оспорит той очевидности, что самыми сильными в художественном смысле являются первая и четвертая книги «Тихого Дона». Последняя часть эпопеи повествует о завершении гражданской войны на Дону, трагически развязывает судьбы главных героев, полностью выявляет авторскую оценку произошедшего. Четвертая книга завершена в конце 30-х годов и не только Ф. И. Крюков, но и любой другой гениальный неизвестный писатель не мог так завершить роман.

Кому же была выгодна версия о плагиате М. Шолохова? Здесь есть несколько предположений. На прямой вопрос Гейера Хьетсо: «Может быть, это зависть коллег-писателей?» М. Шолохов ответил: «Зависть организованная».

Исследование А. Г. и С. Э. Макаровых «К истокам «Тихого Дона», фрагмент которого опубликован в 5-м и 6-м номерах «Нового мира», — один из самых мощных походов против Шолохова в последнее время. Эта работа внешне лишена острой полемичности. Авторы встали на позицию строго объективной аргументации, оперируя фактами творческой и «личной» биографии писателя.

Однако в самой логике исследования заложена предвзятость, когда конечным пунктом рассуждений становится «реставрация» первоначального текста романа.

Литературоведческие трактовки «Тихого Дона» М. Шолохова

Как было уже сказано выше, официальная, главным образом, рапповская критика, с большой осмотрительностью и определенным недоверием относилась к творчеству писателя. Его концепция революции, данная в «Тихом Доне», никак не укладывалась в жесткую схему, которая уже утвердилась к концу двадцатых годов: появились монографии, посвященные М. Шолохову (В. Гоф-Положение дел существенным образом изменилось в 40—60-е го-феншефер. Михаил Шолохов. М., 1940; В. Гура. Жизнь и творчество М. Шолохова. Пособие для учителей. М., 1955; И. Лежнев: Михаил Шолохов. М., 1948; Л. Якименко. «Тихий Дон» М. Шолохова. М., 1978; Литвинов В. Михаил Шолохов. М., 1985; Петелин В. Михаил Шолохов: Страницы жизни и творчества. М., 1989. и др.), постоянно расширялся круг проблем, связанных с творчеством писателя, менялись аспекты исследования. К шестидесятым годам советские литературоведы осознали, что без категории трагического анализировать художественный мир писателя невозможно. Выход был найден Л. Якименко, одним из ведущих интерпретаторов творчества М. Шолохова. Он исходит из того, что в «Тихом Доне» переплетены два пафосных начала: героическое и трагическое. Героика в романе связана с изображением «революционного народа», с созданием образов коммунистов (Штокман, Гаранжа, Бунчук, Котляров, Михаил Кошевой), утверждением идей «революционного гуманизма». Трагедия же связана с образом главного героя эпопеи — Григория Мелехова. Эволюция Григория, по мнению Л. Якименко, связана с «борьбой трудовой психологии и сословно-собственнических предрассудков в душе Мелехова, победа последних приводит к нравственному опустошению героя: «Великая человеческая правда, утверждаемая в жизни революционным народом, столкнется в душе Григория в смертельной схватке со злобной, мрачной силой многовековых навыков и привычек собственнического мира, сословных чувств. «Своевольный и веселый парень» проделает страшный, тернистый путь, на котором будет много утрат и невозвратимых потерь. Борьба против народа, против великой правды жизни приведет к опустошению и

бесславному концу. На развалинах старого мира встанет перед нами трагически сломленный человек, — ему не будет места в начинающейся новой жизни».

Трагедия Мелехова, его трагическая вина, по мнению Л. Якименко, состоит в непонимании закономерностей истории, в том, что герой вступает в конфликт с прогрессивными силами эпохи. Такое прочтение художественной концепции «Тихого Дона» в течение десятилетий главенствовало в советском литературоведении.

В настоящее время известны примеры совершенно иных интерпретаций «главной книги» М. Шолохова, которые прежде, по вполне понятным причинам, не могли появиться на родине писателя.

Так, Э. Симмонс считает, что основным двигателем «Тихого Дона» стал темперамент яркого индивидуалиста, легендарная казачья независимость. Как здесь не вспомнить адресованную Шолохову известную эпиграмму 60-х годов: «Такая вот казацкая натура — не он за ней, за ним — литература». Э. Симмонс считает, что главная задача М. Шолохова в «Тихом Доне» — отнюдь не изображение пути казачества в революцию, но повествование о том, как революция уничтожила казачество. Не случайно, по мнению американского исследователя, в центре эпопеи — история гибели пяти казачьих семей. Но проблематика «Тихого Дона» не исчерпывается трагедией казачества, вся книга пронизана не свойственной времени, но свойственной Шолохову простой жизненной философией: потребность человека любить и быть любимым выше догматической классовой ненависти.

Югославский ученый Милослав Бабович в работе «Мировое значение «Тихого Дона» М. Шолохова» настаивает на уникальности книги для литературы двадцатого столетия, ибо в центре ее — народная трагедия, герой ее — неотделим от народа, он есть плоть и кровь казачества, истинный его представитель. Поэтому критерий характера Григория Мелехова — чувство и поступки, действия, этими чувствами подготовленные. Его мир, безусловно, не мир интеллектуала, он не столько духовен, сколь душевен. И мир «Тихого Дона» — это мир, которым правят чувства, душевность и поэзия.

Ученый аргументированно показывает, что авторская оценка всех героев и всех эпизодов определяется не по принципу «красные» и «белые», а исходя из способности героев любить, трудиться, быть искренними в поступках и чувствах. И, конечно, «любовь — как мера личности» — важнейший критерий ценности человека. Так, обостренное чувство справедливости заставило Григория «умориться душой» в выборе между «правдой красных» и «правдой белых», а всепоглощающая любовь — страсть к Аксинье выделила его из всех равных и во многом определила судьбу. Способность профессионального революционера Бунчука любить

окрашивает этот образ в особые человеческие тона, а неспособность Михаила Кошевого, также принадлежащего к стану красных, сделать любимую женщину счастливой, заставила задуматься о неоднозначной оценке автором этого героя. С одинаковой горечью и сочувствием М. Шолохов описывает и гибель Подтелкова, и самоубийство Коледина.

Как из небытия возникает казачий хутор в самом начале романа: «Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотного база ведут на север к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше — перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона. На восток — за красноталом гуменных плетней Гетманский шлях, полынная просесть, истоптанный конскими копытами бурый, живущий придорожник, часовенка на развилке; за ней — задернутая текучим маревом степь. С юга — меловая хребтина горы. На запад — улица, пронизывающая площадь, бегущая к займищу».

В первом абзаце повествования все значимо: и точное описание основного места действия романа — мелеховский двор, и мощное дыхание Дона, и Гетмановский шлях, соединяющий хутор со всем миром, и часовня на развилке... М. Бабович обратил внимание на то, что христианской, православной символикой буквально насыщена художественная ткань романа: постоянно звучит колокольный звон, церковные песнопения, отрывки из Евангелия, нередко описания церковных служб, православных соборов, богослужений. Его герои никогда не забудут перекреститься, прежде чем поднести ложку ко рту.

Ученый обратил внимание и на четкую кольцевую композицию этого масштабного повествования, которая тоже крепится библейской образностью. Пролог романа рисует жесткую оценку расправы хуторян с турчанкой, женой Прокофия Мелехова. После бессмысленного убийства жизнь не прерывается: остается отец с сыном на руках: «Прокофий, с трясущейся головой и остановившимся взглядом, кутал в овчинную шубу попискивающий комочек — преждевременно родившегося ребенка». Аналогичен финал эпопеи: Григорий и его сын, сын на руках у отца: «Он стоял у ворот родного дома, держа на руках сына. Это все, что осталось у него в жизни, что пока роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

Итак, в центре «Тихого Дона» — вечная проблема жизни и искусства: продолжение жизни через утраты, кровь, страдания. Но жизнь всегда побеждает разрушение и смерть. Отец держит на руках сына на пороге своего дома.

«Поднятая целина» и судьба литературы о русской деревне

Русская деревня была традиционной темой литературы XIX века: от А. С. Пушкина до А. П. Чехова. И это неудивительно: Россия — страна крестьянская, аграрная. Дело существенным образом изменилось в веке XX. Первый удар был нанесен русской деревне в 1914 году, началом первой мировой войны, продолжавшейся три года. Это было начало конца. Главнейшими лозунгами, увлекшими крестьянство в революцию, были: «мир — народам», «земля — крестьянам». Вскоре вспыхнула братоубийственная гражданская война, а земля оказалась собственностью государства. В двадцатые годы русская деревня пережила продналог и продразверстку, в результате которых изымались «излишки», а крестьяне, порой, оставались без семенного зерна. В тридцатые — коллективизацию. Сейчас уже известны последствия этого превращения части народа в нещадно эксплуатируемых. Восемь миллионов раскулаченных. Ликвидация «кулачества как класса», когда наиболее работоспособные семьи с детьми, женщинами и стариками были разрушены, сняты с насиженных мест и по большей части обречены на гибель. Психологически понятна истерика Андрея Разметнова после раскулачивания в Гремячем: «Голос Андрея, как звук натягиваемой струны, поднимался все выше и выше, и казалось, что вот-вот он оборвется. Но Андрей, с хрипом вздохнув, неожиданно сошел на низкий шепот:

— Да разве это дело? Я что? Кат, что ли? Или у меня сердце из самородка? Мне война влилась... — И опять перешел на крик: — У Гаева детей одиннадцать штук! Пришли мы — как они взъюжались, шапку схватывает! На мне ажник волос ворохнулся! Зачем их из куреня выгонять... Ну, тут я глаза зажмурил, уши заткнул и ушел за баз! Бабы — по-мертвому, водой отпавляли сноху... детей... Да ну вас в господа бога...»

Коллективизация сопровождалась спровоцированным голодом на Украине, Белоруссии, Молдавии, в результате которого погибло несколько миллионов. Потом война, унесшая каждого четвертого мужика из русской деревни, потом волюнтаристские эксперименты с землей...

В результате Россия крестьянская, Россия аграрная перестала существовать. В конце 50-х годов, когда Н. С. Хрущев выдал крестьянам паспорта, они ринулись в город. По статистическим данным, в 1913 году из 10 жителей России 8 жили в деревне, а 2 в городе. К 1970 году — 3 — в деревне, а 7 — в городе.

Как же реагировала литература на столь существенные изменения в социальной структуре русского общества? По мнению некоторых литературоведов, русская официальная литература о деревне — самая фальшивая, самая лживая ветвь историко-литера-

турного процесса. Почему? Дело в том, что судьба русской деревни была предметом **только** официальной советской литературы. Альтернативной точки зрения не существовало: литература русской эмиграции новой деревни не знала, «теневая», «подпольная» литература, литература «духовной оппозиции» также была вне этой проблематики. Тема коллективизации могла быть рассмотрена только с официально утвердившейся точки зрения. Лишь в 60-е годы литература «деревенщиков» смогла сказать нравственную правду о истории русского крестьянства в двадцатом веке. Книги В. Белова («Привычное дело», «Кануны», «Лад»), В. Распутина («Последний срок»), В. Астафьева («Последний поклон»), В. Шукшина и С. Залыгина — это книги вины и прощания. В конце 80-х годов стали известны произведения, в которых зазвучала уже и социальная правда: Б. Ажаев «Вагон», С. Антонов «Васька», А. Твардовский «По праву памяти», В. Быков «Облава». Эти книги — уже книги-приговоры той политике, той системе, которая целенаправленно привела русскую деревню к гибели. В них коллективизация рассматривается как «облава» на весь народ.

В 30-е годы довольно быстро определилась система «разрешенных» героев, конфликтов, сюжетов и решений «колхозной темы». Примерная схема литературы о коллективизации в этот период такова:

1. Обязательность «двойного конфликта»: классового (кулачество и передовые колхозники) и психологического, происходящего в душе середняка (Никита Гурьянов из «Брусков» Ф. Панферова, Никита Моргунок из «Страны Муравии» А. Твардовского, Кондрат Майданников из «Поднятой целины» М. Шолохова).

2. Присутствие мотива воспитания, перерождения крестьянской массы в коллектив. Отсюда — массовые сцены, чаще всего сцены собраний, митингов как обязательный элемент сюжета.

3. Необходимость мажорного финала, своеобразный «happy end». Авторы тех лет вынуждены были как реальное изображать должное, желаемое: богатый колхоз, явное преимущество коллективного землепользования перед индивидуальным.

Все эти параметры характерны для «Поднятой целины» М. Шолохова. Надо сказать, что в настоящее время существуют попытки своеобразной «реабилитации» этой книги писателя. Так, сравнительно недавно в «Огоньке» была опубликована статья, немало удивившая читателей «Поднятой целины». Автор пытался доказать, что в этой книге писателя подспудно звучит мысль, направленная на осуждение коллективизации. Приводятся некоторые аргументы, направленные на переоценку образов Макара Нагульнова, Семена Давыдова и, особенно, Андрея Разметнова.

Действительно, с «Поднятой целиной» не все так просто и однозначно, как, скажем, с «Ненавистью» Шухова или «Брусками»

Панферова. Страницы «Поднятой целины» написаны талантливой рукой, автор заставляет полюбить своих героев. Пронзительной горечи финал романа, его трагическая лирика вызывает и сочувствие, и сопереживание: «...Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отшептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буерака. Вот и все!»

Но нельзя игнорировать очевидное: в этом романе отстаивается конечная правомерность государственной точки зрения на политику «сплошной коллективизации».

Вернемся к сцене психологического срыва Андрея Разметнова после раскулачивания в Гремячем Логу. Шолохова, безусловно, не может устроить позиция Макара Нагульнова: «Как служить революции? Жа-ле-е-ешь? Да я... тысячи станови зараз дедов, ребятишков, баб... Да скажи мне, что надо их в распыл... Для революции надо... Я их из пулемета всех порежу! — вдруг дико закричал Нагульнов, и в огромных, расширенных зрачках его плеснулось бешенство, на углах губ вскипела пена».

Разметнова и вместе с ним читателя убеждает не истерика Макарушки Нагульнова, которая, впрочем, объясняется и оправдывается взрывным темпераментом героя, но и выношенная правда и правота Семена Давыдова: «Ты их жалеешь... жалко тебе их. А они нас жалели? Враги плакали от слез наших детей? Над сиротами убитых плакали? Ну? (...) Жалко стало, что выселяют казачьи семьи? Подумаешь! Для того и выселяли, чтобы не мешали нам строить жизнь, без таких вот... чтобы в будущем не повторилось... (...) Ну, выселим кулаков к черту. На Соловки выселим. Ведь не подохнут же они? Работать будут — кормить будем. А когда построим, эти дети уже не будут кулацкими детьми. Рабочий их перевоспитает».

В «Поднятой целине» М. Шолохов, безусловно, утрачивает ту общечеловеческую традицию, что была характерна для «Тихого Дона». Но меньше всего хотелось бы вершить суд над писателем. Думается, сейчас, как никогда, необходимо помнить строки А. Твардовского из главы «Так это было»:

Но кто из нас годится в судьи —
Решать, кто прав, кто виноват?
О людях речь идет, а люди
Богов не сами ли творят?

ЛИТЕРАТУРА

Медведев Р. Куда течет «Тихий Дон»: Главы из книги. — // Вопросы литературы. — 1989. — № 8.

Ермолаев Г. О книге Р. А. Медведева «Кто написал «Тихий Дон»?» — // Вопросы литературы. — 1989. — № 8.

Хьетсо Г. Авторство «Тихого Дона» — // Вопросы литературы. — 1990. — № 5.

Симмонс Э. Он избрал свой путь. — // Вопросы литературы. — 1990. — № 5.

Макаров А. Г., Макарова С. Э. К истокам «Тихого Дона» — // Новый мир. — 1993. — № 5—6.

Бекедин П. Срочно требуется автор «Тихого Дона». — // Доц. — 1994. — № 2—3.

«ЧТОБ ЧЬЮ-ТО ДУШУ ОТПУСТИЛА БОЛЬ»
(Поэзия и личность А. Твардовского)

В 1987 году была опубликована поэма А. Твардовского «По праву памяти», законченная поэтом еще в 1969 году, за два года до его смерти. Из писем-откликов читателей 80-х годов: «Эта поэма — всплеск истерзанной души и глубокого рыдания по тому, чего могло не быть. Она как могильный камень, как монумент над прахом безвинных... Она рожденная в муках страница Родины нашей, страница горькая, что «вряд ли труднее сыскать»... Поэма глубокой правды, честности, порядочности и нравственной чистоты» (Читатели о поэме А. Твардовского «По праву памяти» // Знамя. 1987. № 8. С. 227). Столь эмоционально глубоко прочитавших поэму, по достоинству оценивших ее значимость и величие гражданского и художественного поступка ее создателя — большинство. Но немало и других прочтений и оценок: «Мы, студенты, рабочие, служащие, глубоко возмущены публикацией в ж. «Знамя» № 2, 1987 г. поэмы Твардовского «По праву памяти» (1966—1969). Автор, покойный уже полтора десятилетия, перся показать — во всех ошибках и просчетах виноват Сталин... Это лживый, хрущевско-солженицынский взгляд на личность И. В. Сталина... Жалкие либералы!!! Именно из-за таких либералов, как Твардовский и ему подобные, все эти пороки в нашем обществе, из-за них распущенность, безнаказанность, безответственность, безбоязненность за содеянные преступления!» (Там же. С. 232).

Тон письма говорит об уровне политической культуры его авторов (чего стоит стереотипный зачин, ставший уже предметом пародий и фельетонов: «Мы, служащие, студенты, рабочие и т. д.»), но здесь важно другое: в этой непримиримой сшибке мнений и оценок нет ничего неожиданного. Так было всегда с Твардовским. «Барчук или пролетарский поэт» в 30-е годы, создатель великого образа человека-народа в «Василии Теркине» и неугодный пессимист в «Доме у дороги», «идущий вразрез со временем автор «Родины и чужбины», певец великих строек в поэме «За далью — даль» и «злостный очернитель» советской действительности, написавший «пасквиль» «Теркин на том свете», редактор, определивший развитие литературы на протяжении двух десятилетий, и человек, которого, по его горько-ироничному признанию, снимали с редакторства «по частям». Восприятие поэзии и личности Твардовского его современниками всегда было конфликтным и противоречивым, в оценке его творчества сталкивались как раз-

нообразные политические, идеологические пристрастия, так и разнообразные художественно-эстетические вкусы.

После смерти поэта положение не только не изменилось, но, в связи с публикациями главным образом мемуарного характера, даже обострилось. Ныне сосуществуют несколько, иногда полярных, концепций судьбы и поэзии А. Твардовского.

В школьной практике главенствует традиционная, официальная точка зрения на творческий путь поэта. Он предстает прежде всего как автор поэм, отражающих основные вехи истории советского государства: коллективизация — «Страна Муравия», Великая Отечественная война — «Василий Теркин» и «Дом у дороги», послевоенная реконструкция народного хозяйства — «За далью — даль». В течение десятилетий изучали А. Твардовского как продолжателя великих демократических традиций поэзии Некрасова, вслед за Маяковским развивающим и обогащающим поэзию социалистического реализма. При кратком разговоре о судьбе поэта в лучшем случае упоминалось о том, что он «сын кузнеца» с хутора Загорье, за каждую из своих поэм получавший государственные премии.

Публикация мемуаров младшего брата поэта — Ивана Твардовского «Из пережитого» и книги А. Солженицына «Бодался теленок с дубом», воспоминаний А. Кондратовича, В. Лакшина, Ф. Абрамова ломают эту благополучную версию.

Так, Иван Твардовский, описывая те испытания, что выпали на долю его семьи, рассказывает и о более чем неприглядном поведении старшего брата в страшные для крестьянства тридцатые годы. Иван с отцом, Трифоном Гордеевичем, сбежав с мест спецпереселения на Урале, куда была выслана семья Твардовских, обратились к Александру с просьбой о помощи, но он в ответ предложил им деньги на билет туда, откуда они прибыли, т. е. фактически отказался и от отца, и от брата, да и от всей семьи.

Твардовский — один из главных героев мемуарной книги А. Солженицына «Бодался теленок с дубом». Писатель создает весьма противоречивый и сложный образ. И весьма противоречива и сложна оценка Солженицына характера и личностного поведения Твардовского. Прежде всего для Солженицына нет такого понятия «Твардовский — поэт». Только в одном случае он обращается к его творчеству — при разговоре о «крестьянском вопросе» в России указывается на те политические уступки официозу, что делаются поэтом в поэме «По праву памяти». Солженицын интересуется Твардовский-редактор, Твардовский-общественный деятель и человек. Он ценит ум, честность, порядочность своего героя, но не принимает и не прощает его идеологически правоверные принципы, его попытки остаться поэтом и человеком в рамках существующей социально-политической системы. Солженицын суров, может

быть, даже жесток к Твардовскому, не прощая ему и его смертельную болезнь — рак, которую он рассматривает как итог «ломки», «сшибки» крупной человеческой личности и постоянных, вынужденных сделок и компромиссов со своей совестью.

Думается, все же ближе к истине и более справедлив в оценке личностного поведения, жизни и смерти А. Твардовского Федор Абрамов. Концепция писателя изложена в набросках книги о Твардовском, которая создавалась Абрамовым в последние годы его жизни и которую он, к сожалению, не успел написать.

Для Ф. Абрамова личность и судьба А. Твардовского трагичны. Трагичная история всей семьи Твардовских, ибо она повторила историю русского крестьянства в двадцатом веке и была уничтожена. Сам Твардовский представляет собой тип поэта-государственника, каких немало знала история русской литературы, начиная с Г. Державина, который, с одной стороны, участвовал в подавлении пугачевского бунта, с другой, мог припечатать нерадивого царя, плохо заботящегося о нуждах своего народа, крепким русским словом. Ф. Абрамов, так же, как и А. Солженицын, связывает смертельную болезнь Твардовского с крахом «Нового мира», но все объясняет по-другому. С его точки зрения, это крах веры Твардовского — «государственника, законника, в самом лучшем (...) пушкинском смысле слова»; «Пюка была вера, жить можно, можно было идти на любые жертвы, а когда нет веры, когда она ушла...»

В своих фрагментах к книге о Твардовском Абрамов так пытается объяснить состояние поэта после гибели его любимого детища, которое «он в полном смысле слова создавал, пестовал и взращивал на протяжении многих лет»: «Ему казалось, что стоит только прикрыть «Новый мир», и в стране разразится что-то вроде землетрясения. А этого он не хотел. Повторяю, он был законник, государственник, ортодоксальный член партии, депутат, и всякие эксцессы ему были не по душе. Но что же? «Новый мир» закрыли, а землетрясение, общественный взрыв... Ничего этого не произошло. Прошло несколько десятков сочувствующих писем, и все. Ни демонстраций, ни бурных протестов.

И это было потрясением для Твардовского, крушением всех его просветительских утопий».

«Народ безмолвствовал» и после разгрома «Нового мира». Это и убило Твардовского. Не оскорбленное самолюбие, не поражение в борьбе с государственным аппаратом и уж, конечно, не «письмо одиннадцати», а ощущение тщетности своих усилий. Он всю жизнь стремился сказать правду «как бы ни была она горька», и в какой-то момент усомнился в том, что она нужна его народу.

Не случайно столь острую реакцию, гнев и в то же время растерянность вызвало у Твардовского «Открытое письмо. Главному

редактору журнала «Новый мир» тов. Твардовскому А. Т.», подписанное токарем, Героем Социалистического Труда М. Захаровым, где в спекулятивно-отеческом тоне «простого рабочего от станка» Твардовскому предъявлялись политические обвинения: «Вы, Александр Трифонович, не видите, какие люди вокруг Вас выросли... Кто дал право некоторым Вашим авторам издеваться над самыми светлыми чувствами наших людей? Над их любовью к Родине, к дому своему, к березке русской, наконец?» (Социалистическая индустрия, 1969. 31 июля). Это письмо, безусловно, носило провокационный характер и организовано было людьми, неплохо знавшими Твардовского и предугадавшими его реакцию: поэт попросил редакцию представить фотокопию письма и дал возможность обрушить на себя новый шквал обвинений, вновь вложенных в уста простого рабочего, рядового читателя: «Скажу так: тот, кто в рабочий класс не верит, тому и рабочий класс в доверии откажет» (Соц. индустрия. 1969. 9 августа).

Для А. Твардовского основным и, пожалуй, единственным критерием истинности своего труда было ощущение явной полезности, точнее даже — необходимости его для других людей. А. Твардовский был непоколебимо убежден в том, что настоящая поэзия рождается не для того, чтобы быть достоянием избранных, а призвана служить народу. Эта мысль является основой его эстетики. С именем Твардовского связана уникальная страница в истории поэзии XX века: создание фольклора по мотивам литературного произведения. При жизни поэт считал неудобным публиковать не только письма-отклики на поэму «Василий Теркин», но и стихотворные продолжения, варианты ее: слишком явно звучит в них свидетельство феноменальности поэмы, ставшей необходимой народу в годы трагического испытания и пробудившей в нем творческие силы.

А. Твардовский, по справедливому замечанию Ф. Абрамова, соединил в своем творчестве два ведущих направления русской культуры: народно-почвенную и интеллигентно-интеллектуальную, линию «духовной элиты нации». В результате, основными, устойчивыми нравственно-эстетическими понятиями, крепящими его художественный мир, стали категории, традиционные для русского фольклора и классической литературы: мать-земля, отчий край, дом, дорога, даль. Осмыслены они не только в соответствии с характерологическими особенностями таланта поэта, его индивидуальностью, типом личности, но и с той корректировкой и даже диктатом времени, порой необычайно жестоким, пленником которого Твардовский был, как и многие советские писатели.

Ситуация столкновения непреложных человеческих истин, укоренившихся с детства в душе поэта, с злободневным, сегодняшним, классовым нередко оборачивалась для Твардовского личной дра-

мой, художественным тупиком, из которых он старался выйти, опираясь на свой талант и символы веры: силу жизни и правду искусства.

Правоверный комсомолец 20-х годов пишет в своем рабочем дневнике: «Я должен поехать на родину, в Загорье, чтобы рассчитаться с ним навсегда. Я борюсь с природой, делая это сознательно, как необходимое дело в плане моего самоусовершенствования. Я должен увидеть Загорье, чтобы охладеть к нему, а не то еще долго мне будут мерещиться и заполнять меня всяческие впечатления детства: березки, желтый песочек, мама и т. д.». Поздний Твардовский, в 60-е годы, будет благодарить судьбу за память об отцовской кузнице «в тени обкуренных берез», за то, что она даровала ему силу сохранить сознание, что он «из той зимы, из той избы».

Сложность пути поэта в осмыслении диалектики государственного и индивидуального, социального и личного обнаруживает себя в трансформации содержания одного из самых устойчивых мотивов его поэзии — мотива отцовства.

В 20-е — 30-е годы сюжет разрыва семейных уз, родственных связей ради классовой идеи был достаточно распространенным. Вспомним «Родинку» М. Шолохова, «Письмо» И. Бабеля, «41» Б. Лавренева, «Любовь Яровую» К. Тренева. Твардовский не избежал этой темы, хотя никогда не был столь резок в ее трактовке, как, скажем, Тренев, чья героиня — Любовь Яровая, отдав мужа на смерть, восклицает: «Только теперь я ваш верный товарищ!».

В жизни самого Твардовского был разрыв с отцом, о котором ярко свидетельствуют дневниковые записи семнадцатилетнего поэта: «На что только я не согласен, чтобы только выйти из проклятого семейства, в котором природа заставила меня подняться...»; «С наступлением весны тебя заберут в кузницу. Будешь ты долгими весенними днями размахивать кувалдой, наламывая до боли руки, терзаясь, слушая и глядя на отца...»; «Мне тяжело его видеть, невыносимо с ним разговаривать. С ним мне придется работать все лето с глазу на глаз». Конфликт с отцом, Трифоном Гордеевичем, был, видимо, одной из первых глубоких личных драм поэта, она отложила отпечаток на всю его жизнь и заставила как-то с горечью заметить: «Юности своей я не люблю». Из рабочих тетрадей Твардовского разных лет, свидетельств людей, знавших семью поэта, воспоминаний его братьев вырисовывается сложный, с крутым нравом и злой чужинкой характер сельского кузнеца «пана Твардовского», который «всю жизнь отгонял от себя мысль, что он мужик», и в то же время был намертво привязан к бедному, подзолостому, но своему клочку земли. Вновь и вновь обращаясь к размышлениям-воспоминаниям о своем отце («Все покрыто в памяти, как сеткой, Жилками отцовского ли-

ца...»), зрелый Твардовский пишет: «...характер у отца был мало-симпатичный, заносчивый и нетерпимый в отношении хуторян-соседей, которых он подчеркнуто ставил ниже себя (не только по уму, что само собой разумелось, но и по благосостоянию, что было весьма условно)». Но в это время поэт уже четко осознавал внутреннюю глубинную схожесть свою с отцом: «При полярной отчужденности психо-идеологической, так сказать, было что-то общее в отношении земли, растения и цветения на ней». Не случайным, а обусловленным всем опытом жизни, оказывается замысел главной книги, так и не написанной, «Пан», посвященной отцу, которую поэт «знал с каждой страницы», и брал оттуда в дело «какой-нибудь пастушеский прутик, клоп пахучего сена, какой-нибудь изгиб лесной тропинки». В юности же особенно болезненным ощущалось скептическое отношение отца к поэтическим опытам сына, к его стремлению жить иной, чем он, Трифон Гордеевич, жизнью: «Отец... Обычно издеваясь надо мной, развертывая перспективы голодания и пьянства в моей будущности, он одному нашему дыряво-суконному родственнику хвастался:

— Это тысячное дело... Э! Он у меня будет денег стоить. Придет время, скажет только: «Сколько?...».

Но было бы явным упрощением ранний уход поэта из родного дома связывать лишь с психологической несовместимостью отца и сына, парадоксально усиленной тем, что характер Твардовского, по свидетельствам знавших семью, удивительным образом сочетал в себе лирическую сентиментальность матери и жестокость отца. Разрыв спровоцирован и идеологическим конфликтом, возникшим между «паном Твардовским» и его сыном, юным максималистом. В это время берет начало ложно-двойственное самоопределение Твардовским своего происхождения, официально выразившееся в том, что в автобиографии, изданной в миллионных тиражах, он — «сын кузнеца», в одном экземпляре учетной карточки коммуниста он — «сын кулака». С горьким сарказмом вспомнит Твардовский наставления секретаря Смоленского обкома партии И. П. Румянцева, «лучшего ученика тов. Сталина», впоследствии разоблаченного как «врага народа», а еще позднее по-смертно реабилитированного, — слова, сказанные молодому поэту в 1931 году: «Бывают такие времена, когда нужно выбирать между папой-мамой и революцией».

В «Сельскую хронику» и «Страну Муравью», с присущей им мажорной тональностью, не вписывался столь резкий конфликт «между папой-мамой и революцией». Напротив, в этих книгах нет и намек на биографическую драму поэта. Отношения «отец-сын» даны как идиллия взаимопонимания или отеческого напутствия: «Высоко, высоко ты поднялся, Кто бы думал, сказал наперед: Выше крыши отец не взбирался, Сын по небу машину ведет»

Возможно, об этих или подобных этим облегченно-праздничных стихах «Сельской хроники», для которых характерны «обязательность идейности и не обязательность достоверности», А. Твардовский писал в 1957 году: «Боже мой, какая печать обязательности на всем, какое неизменное усилие — что бы там ни было, а сомкнуть концы «в духе указаний». И все это делалось от чистого сердца, исходя из сознания, что так нужно, что нужно «иметь мужество видеть положительное», — некая такая мудрость, помнится, была в ходу».

Стремление «сомкнуть концы «в духе указаний» заставляет поэта именно классовой принадлежностью объяснять в поэме «Страна Муравия» поступок кулака Бугрова, бросившего своего сына на произвол судьбы: «Пока ты спал да сны смотрел, Сменял тебя отец». Классовым содержанием наполняется любовь к сыну коммуниста Фролова, рассказывающего о схватке с врагами колхозного строя:

Прощай, сынок. Расти большой.
Живи, сынок, учись,
И стой, родной, как батька твой,
За нашу власть и жизнь!

В 30-е годы Твардовским утверждается примат государственного над индивидуальным, законность растворения «я» в «мы», что, в частности, проявляет себя в строгой иерархии принадлежности человека сначала обществу, а уж потом — родным: «Мужеством, доблестью, силой Будешь ты многих славней, Сын моей родины милой, Мой и подруги моей». (Ср. слова жены Б. Пастернака о их сыне, который любит прежде всего Сталина).

В первые месяцы войны в агитационно-плакатных стихотворениях мысль о причастности личности прежде всего к общей семье, о стертости кровных связей в пользу ощущения «капель литься массою» находит прозрачную и четкую реализацию в формуле: «Встают отцы и сыновья... Страна моя, семья моя...».

Но трагедия Отечественной войны оказалась важнейшим импульсом для существенной ломки мироощущения поэта. Со страниц «Фронтовой хроники» и «Василия Теркина» уходит столь важный для него ранее конфликт «старого» и «нового», ослабевает критерий классовости в оценке характеров и поступков героев. Мысль о принадлежности личности социализма семье народов остается, но система образов, связанная с этим мотивом, приобретает иную, более человечную, естественную аранжировку, связанную с открытым подключением народно-поэтической семантики: солдат — сын Отечества и Матери-земли. Вариации этой фольклорной метафоры в лирике и поэмах военных лет многообразны, выверены ситуативно и интонационно, несут особую эмоционально-психологическую нагрузку.

Так, читательское сознание и сегодня не сопротивляется полужутливому, полусерьезному отождествлению генерала на передовой с отцом родным:

На войне не кто как он
Твой ЦК и твой Калинин,
Суд. Отец. Глава. Закон.
...
Обнялись они, мужчины,
Генерал-майор с бойцом, —
Генерал — с любимым сыном,
А боец — с родным отцом.

Мотив отцовства в этот период творчества Твардовского невозможно рассматривать вне связи его с концептуально важной для поэта военных лет системой образов семьи — дома — родимой стороны — матери — Родины. В этом контексте возникает образ «малой родины», зримо показывающий, что солдат защищает, кого спасает от смерти, за что, если придется, он отдаст жизни

Какое это счастье дорогое —
Иметь свою родную сторону,
Иметь, любить и помнить угол милый,
Где есть деревья, что отец сажал,
Где есть, быть может, прадедов могилы,
Хотя б ты к ним ни разу не ходил.

Или:

Забудь отца, забудь он мать,
Жену свою, детей,
Ему тогда и воевать
И умирать трудней.
Живем, не по миру идем,
Есть, что хранить, любить,
Есть где-то, есть иль был наш дом,
А нет — так должен быть!

В эти годы на страницы книг поэта, пожалуй, впервые столь открыто врываются драматические ноты, связанные с чувством личной вины, а позже — вины поколения за столь трагически обернувшийся ход истории. В военной лирике появляется личность поэта, гражданина, который не отделяет свою судьбу от судьбы своего народа, но говорит уже от своего имени, а не от обобщенного «мы» или «загорьевского парня, советского поэта». Но, как и в 30-е годы, Твардовский очень скупно публиковал стихотворения, в которых было сильно личностное начало. Так, только после войны, в 1946 году, было напечатано стихотворение, написанное в 1943, — «Две строчки», которое, по мнению Евг. Евтушенко, является одним из шедевров русской поэзии XX века:

Из записной потертой книжки
Две строчки о бойце-парнишке,
Что был в сороковом году
Убит в Финляндии на льду.
Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далеко шапка отлетела.
Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бегом бежал,
Да лед за полу придержал...
Среди большой войны жестокой,
С чего, — ума не приложу, —
Мне жалко той судьбы далекой,
Как будто мертвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Примерзший, маленький, убитый
На той войне незначительной,
Забутый, маленький, лежу.

Евг. Евтушенко считает, что «Как будто это я лежу» — это строчка, выражающая принцип отношения истинного поэта к жизни.

В стихотворении «Поездка в Загорье» есть такие строки:

Пели женщины вместе,
И Петровна — одна,
И была ее песня —
Старина-старина.
И она ее пела,
Край платка теребя,
Словно чье-то хотела
Горе взять на себя.

Да, поэзия в понимании Твардовского должна быть такой Петровной, которая хочет взять на себя чье-то горе. В этом — ключ поэзии Твардовского, ключ его души гражданина.

Во «Фронтальной хронике» и «Книге про бойца» появляется новая для Твардовского система нравственных координат, с максимальной художественной силой реализованная в «Доме у дороги»: мысль о святости семейного очага, кровных родственных уз, попрание которых грозит гибелью всему сущему на земле. Война раскрепостила поэтическое видение Твардовского, обратила его к устойчивым, непреходящим ценностям. Отныне мотив отцовства станет важной частью активно разрабатываемой Твардовским послевоенных лет проблемы исторической преемственности.

Первоначально эта проблема рождается в недрах традиционной для Твардовского повествовательной манеры письма и вопло-

щается в характерных сентенциях дидактического свойства, говорящих о необходимости связи поколений, как неперменном законе движения общества: «Знай и в работе примерной: Как бы ты ни был хорош, Ты по дороге не первый И не последний идешь».

Примерно в это же время, точнее, с середины 50-х годов, Твардовский, сохраняя за собой право поэта-государственника говорить о Времени, Истории, о противоречивых, драматических проблемах общественного развития, значительно расширяет границы своего художественного мира, решительно и открыто вводя в него исповедальное начало.

Тема исторической преемственности дополняется и конкретизируется мыслью об народной и личной памяти, которая в 60-е годы станет основной этико-эстетической категорией поэзии Твардовского. И это не только «жестокая память войны», но и память отчего края, детства, матери. Поздние поэтические медитации автобиографического характера обращены не только к вечным темам искусства: предназначению человека («О сущем», «Что надо, чтобы жить с умом...»), «жестким срокам» человеческой жизни и быстротечности изменений жизни природы, проблеме выхода из драматического ощущения конечности личного бытия («Мне памятно, как умирал мой дед...», «Посажённые дедом деревца...», цикл «Памяти матери»). Семейная тема в интерпретации Твардовского 60-х годов несет на себе комплекс трагической вины за судьбы матери, отца, вины гражданской и сыновней.

История семьи Твардовского, по справедливому замечанию его друга, когда-нибудь будет написана, «потому что эта семья — история нашего государства. В духовных взлетах, в его трагедиях, в богатстве индивидуальностей...».

Мотив отцовства, попорченного предательством сына, придает особую, болевую интонацию поэме «По праву памяти», в которой Твардовский с особой прямоотой осмысляет внутреннее состояние человеческой индивидуальности, развивающейся в рамках утвердившегося закона, конфликтное противостояние личности и государственной силы. В поэме два центральных образа, две полярных точки отсчета, между которыми бьется живая мысль поэта, стремящего «немую боль в слова облечь», — отец народов и отец родной.

Мотив «двойного отцовства» — государственного и кровного — наполняется драматическим, конфликтным смыслом уже в поэме «За далью — даль». Решение образа Сталина сопровождается устойчивыми лейтмотивами лексического и интонационного характера. Это державный, одический, позже — псевдоодический стиль («Так это было», «Дробится рваный цоколь монумента...»), переходящий в открытую инвективу в «По праву памяти».

Характерно лексическое поле сталинского образа: державная,

иногда архаизированная государственная лексика («грозный отец», «адресат всея Руси», «закон», «долг суровый», «черта закона», «приговор», «ратное поле», «тризна» и т. д.) постепенно заменяется теологической («Имеет имя божества», «И всем заведовал, как бог», «непреклонность отчей воли», «сомненья дух», «вершитель земной», «с легкостью неожиданной Проклятье снял», «Сын — за отца? Не отвечает! Аминь», «посетивший бог», «Все мимолетное, земное Оставь — и будешь ты в раю», «Во имя собственных святынь», «И в душном скопище исходов — Нет, не библейских, наших дней», «загробный сон» и т. д.).

Семантический ряд достаточно прозрачен: человек — закон, вождь — грозный отец (царь) — полубог — бог — недочеловек — вселенское зло, провоцирующее человека на уничтожение в себе самом всего святого:

Он говорил: иди за мною,
Оставь отца и мать свою,
Все мимолетное, земное
Оставь — и будешь ты в раю.

...
Забудь, откуда вышел родом,
И осознай, не прекословь:
В ущерб любви к отцу народов —
Любая прочая любовь.

...
И душу чувствами людскими
Не отягчай, себя щадя,
И лжесвидетельствуй во имя,
И зверствуй именем вождя.

Прием градаций и обилие императивов на сравнительно небольшой площадке текста (иди, оставь, забудь, осознай, не прекословь, не отягчай, лжесвидетельствуй, зверствуй) призваны создать ощущение непреложности закона, завораживающего долженствования своду новых заповедей, прямо и грубо попирающих христианские. Здесь Твардовский иногда текстуально точен. В Библии сказано: почитай отца своего и мать свою. В тексте поэмы: «Оставь отца и мать свою». Далее. Не произноси ложного свидетельства на ближнего своего — «лжесвидетельствуй», не убий — «зверствуй», не сотвори себе кумира — «иди за мной». Глас отца народов звучит в поэме как проповедь, но проповедь — Сатаны.

В образе отца родного, связанного характерологическими подробностями народного быта и бытия (от «увертливой и малого» деревянного черенка крестьянской ложки до скопа «конского вагона, Что вез куда-то за Урал») подчеркивается его крестьянская и человеческая природа и природа. Для Твардовского важно все:

и особый запах, который привозил отец, возвращаясь из города, и запечатленные в памяти на всю жизнь руки отца,

Те, что — со вздохом — как чужие,
Садясь к столу, он клал на стол.

...

Те руки, что своею волей —
Ни разогнуть, ни сжать в кулак,
Отдельных не было мозолей —
Сплошная.

Подлинно — кулак!

С горькой любовью пишет сын о слабостях отца, его «злой чудинке», «крутом **норове**», даже об ограниченности его сознания («Он, **может**, полон **был** гордыни, Что вдруг сошел за кулака»), о свойственной русскому мужику вере в доброго, справедливого царя: «И верил: все на место встанет И не замедлит пересчет, Как только — только лично Сталин В Кремле письмо его прочтет».

Отринуть такого отца, значит, отказаться от всего земного, составляющего суть жизни. В последней поэме Твардовский вскрывает гибельность для жизни пяти коротких слов «сын за отца не отвечает», некогда оброненных в кремлевском зале. Ибо отказ от кровного, земного, человеческого во имя Закона и Государственности чреват не только утратой нравственных ценностей, накопленных народом веками, но и крахом самой государственности.

Мотив отцовства, достаточно устойчивый в поэзии Твардовского, в каждый период его творчества наполняется особым содержанием, изменение которого точно передает движение от поэтической мысли, скованной рамками общественных стереотипов 20—30-х годов, к художественной свободе таланта, мужественно отринувшего своего «внутреннего редактора» и подтвердившего тем самым программные свои строки:

Вся суть — в одном-единственном завесте:
То, что скажу, до времени тая,
Я это знаю лучше всех на свете —
Живых и мертвых, — знаю только я.

ЛИТЕРАТУРА

Кондратович А. Александр Твардовский. Поэзия и личность. — М., 1978.

Македонов А. Творческий путь Твардовского. Дома и дороги. — М., 1981.

Лякшин В. «Новый мир» во времена Хрущева. Дневники и попутное. (1953—1964). — М., 1991.

Кондратович А. Новомирский дневник. 1967—1970. — М., 1991.

Глава одиннадцатая

«ЖИТЬ НЕ ПО ЛЖИ» (Личность и творчество А. Солженицына)

Пожалуй, в русской литературе второй половины XX века нет столь противоречивой и сложной по своему характеру, чертам индивидуальности и резонансу гражданского и литературного поведения личности, как А. И. Солженицын. Но нет и столь целостного, однонаправленного, сведенного в одну точку всех устремлений художественного мира, как мир, созданный писателем А. И. Солженицыным.

По мнению многих, А. Солженицын — самый мощный художник Зла во всей литературе XX века. В то же время А. Ахматова, весьма скупая на похвалы в сторону своих современников, после встречи с писателем в начале 60-х годов сказала: «Светоносец! Свежий, подтянутый, молодой, счастливый! Мы и забыли, что такие люди бывают. Глаза как драгоценные камни. Строгий, слышит, что говорит».

Думается, прав один из наиболее серьезных и объективных исследователей судьбы и творчества А. Солженицына, французский литературовед Жорж Нива, связавший феномен этой фигуры с феноменом России: «А. Солженицын — самый парадоксальный русский писатель, как парадоксальна сама Россия».

Есть смысл обозначить основные вехи биографии писателя. И потому, что вокруг его жизни сложилось уже много легенд и просто фальсификаций (сам Солженицын со свойственной ему саркастической иронией сказал так: «Обо мне лгут, как о мертвом»). И потому, что жизненные факты многое проясняют в характере, складе личности писателя. Наконец, и потому, что творчество А. Солженицына насквозь автобиографично.

Александр Исаевич Солженицын родился 11 декабря 1918 года. Его отец — выходец из крестьянской семьи Ставрополя — скончался за 6 месяцев до рождения своего сына. Саня Лаженицын — один из героев «Красного колеса» в какой-то степени несет на себе отпечаток характера и судьбы отца писателя. Мать — Таисия Щербак — выросла в богатой семье на Кубани и также выведена как героиня в главах «Повествования в отмеренных сроках».

Детство и юность писателя прошли на юге России, Ростове-на-Дону, и он ничем не выделялся из среды своих сверстников: староста класса, любитель футбола и театра, комсомолец тридцатых годов. Правда, неоднократно и настойчиво Солженицын повторяет, что замысел «Красного колеса» пришел к нему уже в середине

предвоенного десятилетия, и юношеские записи тех лет пригодились ему в конце шестидесятых, когда он вплотную подошел к реализации «главного труда своей жизни». Этот факт свидетельствует и об интенсивной внутренней духовной жизни восемнадцатилетнего Солженицына, и о рано возникшем чувстве предназначенности и предопределенности своей судьбы.

В 1936 году будущий писатель поступает в Ростовский университет на физико-математический факультет, и заканчивает его перед самым началом войны. Естественно-научное образование наложило свой отпечаток на сам характер прозы писателя, да и на особенности творческого процесса: точность, логичность, выверенность структуры его **книг**, даже самых крупномасштабных, где нет случайностей и «**все сходится**», поражает.

В 1941 году А. Солженицын мобилизован и в звании офицера прошел всю войну от Орла до Восточной Пруссии, пока не был арестован за весьма откровенную и политически острую переписку с другом, по знаменитой 58 статье: «Пятьдесят восьмая, исчерпывающая мир...» Тот факт, что Солженицын **воевал**, необходимо подчеркнуть особо. Во-первых, потому, что это как-то затухивалось в 70—80-е годы и даже фальсифицировалось. Образ Солженицына — боевого офицера никак не подходил для власти имущих тех лет. Были пущены слухи о власовском и даже уголовном прошлом писателя. Во-вторых, знание психологии, мотивировок поступков и поведения человека в ситуации войны, крови и смерти, знание «России воюющей» оказалось необходимым для писателя при создании военных глав «Красного колеса», сделало их психологически достоверными.

В 1947 году, после следствия и приговора, Солженицын в качестве заключенного оказывается в своеобразной научно-исследовательской лаборатории в Марфино, под Москвой. Этот период его жизни нашел свое отражение в романе «В круге первом».

В 1950 году писатель отправлен на общие работы в лагерь в Среднюю Азию, а в 1953 году в связи с болезнью определен на вечное поселение в той же Средней Азии. 1953 год — особый год в жизни писателя. Это год смертельного диагноза (рак), поставленного врачом-заключенным и подтвержденным обследованием в «раковом корпусе» (смотрите одноименный роман) городской больницы, и год смерти И. Сталина, которую Солженицын ощутил как личное событие своей жизни, и время фактически чудесного, на грани ирреальности и мистики, исцеления писателя, и время прихода А. Солженицына к Богу. Ибо Бог, по мысли писателя, даровал ему жизнь, чтобы он сказал слово правды за «Россию безъязыкую», исполнил все свои гражданские и писательские замыслы.

После частичного освобождения, не имея права жить в столи-

це, Солженицын учительствует в рязанской провинции и пишет. В 1959 году он за три недели заканчивает повесть «Один день Ивана Денисовича», которую в 1962 году А. Т. Твардовский сумел опубликовать в своем «Новом мире». К А. Солженицыну приходит российская, союзная, затем — мировая слава.

К середине 60-х годов в архиве писателя серия рассказов, киносценариев, поэма, романы. В 1965 году «В круге первом», «Пир победителей» оказываются в руках КГБ. Солженицын наездами бывает в Москве, Ленинграде, живет на дачах у К. Чуковского, М. Ростроповича, в одном ему ведомом «укровище» и с 1967 года пишет «Красное колесо». К этому времени относится неудавшаяся попытка А. Твардовского опубликовать роман «Раковый корпус», написание и отправка по всем инстанциям и многим персональным адресам «Открытого письма к писателям», направленного против нетерпимого уже давления со стороны цензуры на писателей, где есть такие слова: «За нашими писателями не предполагается, не признается права высказывать опережающие суждения о нравственной жизни человека и общества, по-своему изъяснять социальные проблемы или исторический опыт, так глубоко выстраданный в нашей стране. Произведения, которые могли бы выразить назревшую народную мысль, своевременно и целительно повлиять в области духовной или на развитие общественного сознания, — запрещаются, либо уродуются цензурой по соображениям мелочным, эгоистичным, и для народной жизни недальновидным». В это же время Солженицын знакомится с будущей женой — Натальей Светловой. (С первой женой — Натальей Решетовской, брак с которой был оформлен в 1940 году, Солженицын расстался). Первая половина семидесятых годов — время, отмеченное бурными событиями: в 1970 году у Солженицына рождается его первый сын — Ермолай, в этом же году писателю присуждена Нобелевская премия. 1972 год — рождение второго сына Игната, а в 1973 году — Степана. В 1974 году А. Солженицын арестован, заключен в Лефортовскую тюрьму и, после вынесения приговора по статье 64-й — за «измену Родине», изгнан за пределы родной земли: «Уезжаю из России я второй раз: первый раз — на фронтовых машинах, с наступающими войсками:

Расступись, земля чужая!
Растворяй свои ворота!

А приезжал — один раз: из Германии и до самой Москвы с тремя гебистами. И вот опять из Москвы с теми же, только уже с восьмью. Арест наоборот.

Когда самолет вздрагивает, отрываясь, — я крещусь, и кланяюсь уходящей земле».

События 60-х — начала 70-х годов подробно описаны в мемуар-

ной книге А. Солженицына «Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни».

С 1974 года А. Солженицын в изгнании. Жил он сначала в Западной Европе, потом обосновался в США, в Кавендише. Писатель неоднократно подчеркивал, что он именно изгнанник, насильственно оторванный от родной земли, и к эмиграции не имеет никакого отношения. В середине 1994 года писатель вернулся на родину.

И все эти годы войны, лагерей, преследований А. Солженицын писал: «Если оглядеться, то и почти всю жизнь, от ареста, было у меня так: вот именно эту неделю, этот месяц, этот сезон или год почему-нибудь неудобно, или опасно, или некогда писать — и надо бы отложить. И подчинись я этому благоразумию раз, два, десять — я бы не написал ничего сравнимого с тем, что мне удалось. Но я писал на каменной кладке, в многолюдных бараках, без карандаша на пересылках, умирая от рака, в ссыльной избенке после двух школьных смен, я писал, не зная перерывов на опасность, на помехи и на отдых». Что дало силы А. Солженицыну создать тот огромный художественный мир, что им создан: повесть «Один день Ивана Денисовича», романы «В круге первом» и «Раковый корпус», пьеса «Олень и шалашовка», киносценарий «Знают истину танки», пьеса «Свет, который в тебе», рассказы («Матренин двор», «Правая кисть», «Как жаль» и мн. др.), мемуарная книга «Бодался теленок с дубом», и, наконец, два крупномасштабных труда «Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное колесо»? Не надо забывать, что в течение многих лет писатель постоянно выступает и как яростный публицист, говорящий правду вождям, правительствам, интеллигенции и народу. Собрание его писем, обращений, статей, интервью может составить не один том.

Дело, видимо, в самом типе, качестве личности А. Солженицына. История русской художественной и общественной мысли знает этот тип художника-пророка, подвижника, художника-фаната. Не случайно рядом с именем Солженицына часто произносятся такие имена, как протопоп Аввакум и Лев Толстой. Это тип художника бескомпромиссного, ощущающего свое особое предназначение, свой особый, ниспосланный свыше долг, свое мессианство. Такой характер как бы противопоставлен нашему ироническому, «снижающему» все и всех времени. Солженицын восхищает, но и раздражает одновременно. Недаром Б. Сарнов («Огонек», 1989, № 23) саркастически замечает, что фигура Солженицына «разрослась до гигантских размеров», что создало почву для возникновения «культа Солженицына, который ничуть не лучше всякого другого». Атмосферу споров вокруг личностного и литературного поведения писателя усугубила публикация мемуаров самого Солженицына («Очерки литературной жизни») и воспоминаний о нем

некоторых его бывших соратников (например, Ольги Андреевой-Карлайл, внучки Л. Андреева, много делавшей для перевода и публикации «Архипелага» за рубежом). История взаимоотношения писателя с его первой женой (см. ее книгу: Н. Решетовская. Александр Солженицын и читающая Россия. — М., 1990), с его друзьями (Д. Паниным, Л. Копелевым, Л. Чуковской), с Твардовским и редколлегией журнала «Новый мир», свидетельствует о том, что характер Солженицына более чем противоречив и сложен, поведение его говорит о личности тиранствующей и подчас неблагодарной, одержимой своей идеей и равнодушной к ее живым исполнителям.

Размышляя о трудностях характера писателя, Ж. Нива обращается к легенде о Китоврасе, «идущем только по прямой», легенде, которую ввел Солженицын в 29-ю главу «Ракового корпуса». С точки зрения французского исследователя, «всякий раз, как Солженицын применяет принцип Китовраса, он тяжело оскорбляет людей чувствительных и честных, но втянутых в компромисс с действительностью. Вся хитрость в том, что Солженицын в известном смысле — всегда прав. Непреклонность — его оружие, но оно ранит многих. Тем более, что сюда добавляется еще и педантизм школьного учителя, какая-то снисходительность педагога».

Один из наиболее сильных примеров **такого**, «китоврасовского» поведения Солженицына: он обвиняет в смерти Твардовского не только власть предержащих, не только дюжину Секретариата советских писателей, «мертво-обрюзгших, кто с улюлюканьем травил его», но и **самого** поэта: «Рак — это рок всех отдающихся жгучему желчному обиженному подавленному настроению. В тесноте люди живут, а в обиде гибнут. Так погибли многие уже у нас: после общественного разгрома, смотришь — и умер. Есть такая точка зрения у онкологов: раковые клетки всю жизнь сидят в каждом из нас, а в рост идут, как только пошатнется... — скажем, дух (выделено. — А. С.)».

Здесь необходимо добавить следующее. Сам А. Т. Твардовский, когда ему говорили о непомерной гордыне А. Солженицына, о том, кто же дал право ему судить всех и вся, неоднократно повторял: «Человек, испытавший войну, тюрьму и смертельную болезнь, имеет право вести себя так, как Солженицын: ему есть что сказать людям».

Не меньше, чем личность писателя, недоумений, конфликтных реакций и споров вызывает его идеологическая позиция. Причем А. Солженицын оказывается одновременно неугоден и советским ортодоксам, и эмигрантам. «Да меня не бьет только ленивый», — замечает писатель в статье «Наши плюралисты» («Новый мир», 1992, № 4) и дает выдержки эмигрантской прессы семидесятых годов, которая «возненавидела его лютее, чем сам режим: «Фальсификатор... Реакционный утопист... Перестал быть писателем,

стал политиком... Любит защищать Николая I (?)... «Ленин в Цюрихе» — памфлет на историю... «Ленин в Цюрихе» — карикатура... Оказался банкротом... Сублимирует недостаток знаний в пророческое всеведение... Гомерические интеллектуальные претензии... Шаманские заклинания духов... Ни в грош не ставит русскую совесть... Морализм, выросший на базе нигилизма... Освящает своим престижем самые порочные идеи, затаенные в русском мозгу... Неутолимая страсть к политическому пророчеству с инфантилизмом... Потеря художественного вкуса... Несложный писатель... Устройство сознания очень простое и близкое подавляющему большинству, отсюда общедоступность. (Вот это их бесит. Я в этом и задачу вижу). Фанатик, мышление скорее ассоциативное, чем логическое... Маленький человечек, мстительный и озлобленный... Вращенный на мести... Ходульное высокомерие... Одиноким волк, убежавший из стаи... Полностью утратил контакт с реальностью... Лунатик, живущий в мире мумий... Легко лжет... Пытается воздействовать распространению своих монархических взглядов, играя на религиозных и патриотических чувствах народа (ну, буквально из «Правды»)... Пришел к неосталинизму... Его сталинизм полностью сознательный... У Ленина и Солженицына абсолютно одинаковое понимание свободы... По его мнению, коммунистическая система не подходит России только из-за того, что она нерусская (не из-за того же, что атеистична и кровава?)... Капитулировал перед тоталитаризмом... Яростный сторонник клерикального тоталитаризма... Аятолла России... Великий Инквизитор... Солженицын, пришедший к власти, был бы более опасным вариантом теперешнего советского режима... Его поведение запрограммировано политическими мумиями, которые однажды уже поддерживали Гитлера (отчего не самим Гитлером)... Опасность нового фашизма... В его проповедях и публицистике — аморальность, бесчестность и антисемитизм нацистской пробы...» И, наконец: «Идейный основатель нового ГУЛАГа».

И это все — в адрес автора «Архипелага «ГУЛАГ», посвященного всем, кому не хватило жизни об этом рассказать. И да простят они мне, что я не все увидел, не все вспомнил, не обо всем догадался».

Как итог и своеобразный приговор звучат слова Вяч. Воздвиженского в статье «Солженицын? Который?» (Огонек. 1991. № 47—48): «...как предстоятель России, ее жизнеучитель и духовный вождь Солженицын, слава Богу, не состоялся», в связи с этим предложившего четко отделять друг от друга два понятия «Солженицын-художник» и «Солженицын-идеолог, историософ».

Напротив, другой отечественный критик Алла Латынина («Солженицын и мы» // Новый мир, 1990. № 1) настаивает на том, что «Солженицын-художник и Солженицын-мыслитель неразрывны, и

малоперспективное занятие возвышать одного за счет принижения другого».

Солженицын-идеолог, историософ в течение двух десятилетий (70—80-е годы) был известен только самиздату и заграничному читателю. В 1989—1994 годах напечатана (в основном — в «Новом мире») его публицистика: «Письмо вождям», «Нобелевская лекция», «Письмо IV-му Всесоюзному съезду Союза советских писателей», «Наши плюралисты», «На возврате дыхания и сознания», «Раскаяние и самоограничение», «Образованщина», «...Колблет твой треножник», «Темплтоновская лекция», «Как нам обустроить Россию», «Русский вопрос к концу XX века».

Необходимо отметить, что для того, кто внимательно прочел художественные произведения писателя, ничего неожиданного в публицистике Солженицына не будет. Как и полагается в этом жанре, концепции заострены, все названо своими именами. Другое дело, что Солженицын «бросается в бой» по всем самым большим, нерешенным и, казалось бы, неразрешимым проблемам: судьба России и судьба европейской цивилизации, предназначение человека в этом мире, роль еврейства в русской революции, феномен Ленина, трагедия и вина русской интеллигенции нашего столетия, вера и безверие.

От того, как решает эти и многие другие философские, идеологические, политические проблемы Солженицын, имя его поднимают на щит то правые, то левые, то консерваторы, то демократы, то националисты, то космополиты. Но, как верно было замечено, «имя Солженицына нельзя начертать на знамени того или иного идейного стана. Солженицын — сам знамя» (Вл. Потапов. Сеятель слово сев (О Солженицыне — на возврате дыхания и сознания) // Знамя. 1990. № 3).

При характеристике мировоззренческой системы А. Солженицына необходимо исходить из понимания писателем сущности человека. Не так уж неправ Вяч. Воздвиженский, замечая, что «идиосинкразия Солженицына к демократии неизбежно следует из его представлений о греховной природе людей».

Солженицын не устает повторять: «...мировая разделительная линия добра и зла проходит не между странами, не между нациями, не между партиями, не между классами, даже не между хорошими и плохими людьми: разделительная линия пересекает нации, пересекает партии, в постоянном перемещении то теснима светом и отдает больше ему, то теснима тьмою и отдает больше ей. Она пересекает сердце каждого человека, но и тут не прорублена канавкою навсегда, а со временем и с поступками человека — колеблется»; «Уже не первый век высмеиваются понятия Добра и Зла, и удачно изгнали их из общего употребления, заменив политическими и классовыми расстановками, которых срок жизни

быстротечен. Стало стыдно аргументировать к извечным понятиям, стыдно промолвить, что зло гнездится в сердце каждого человека, прежде, чем в политической системе...» И, наконец, почти формулировка: «Линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца?»

Мысль о греховности человеческой природы, свойственная христианству, присуща и художественным раздумьям классической русской литературы. Именно Достоевский и Толстой подсказывают Солженицыну пути преодоления пороков человеческой натуры: вера в Бога, приоритет внутренней свободы над внешней, необходимость «начать с себя», покаяться и, очистившись через покаяние и самоограничение, выйти к духовному, нравственному самоусовершенствованию. К сожалению, эти общеизвестные истины оказались «не ко двору» в нашем столетии. И Солженицын это прекрасно осознает, объясняя пороки цивилизации XX века главным: «Люди — забыли — Бога». В финале Темплтоновской лекции (премия «За прогресс в развитии религии» была основана в 1973 году фондом Темплтона, она присуждается лицам, имеющим особые заслуги в укреплении духа перед лицом нравственного кризиса в мире) Солженицын скажет: «Опрометчивым упованиям двух последних веков, приведшим нас в ничтожество и на край ядерной и неядерной смерти, мы можем противопоставить только упорные поиски теплой Божьей руки, которую мы так беспечно и самонадеянно оттолкнули. Тогда могут открыться глаза на ошибки этого несчастного XX века и наши руки — направиться на их исправление. А больше — нам нечем удержаться на оползне, ото всех мыслителей Просвещения — не набрались».

Но в своем стремлении вернуть человека к Богу Солженицын бескомпромиссен, даже агрессивен. Этот парадокс заметил давний оппонент А. Солженицына, Рой Медведев: «Апостол своеобразного непротивления злу насилием, ограничения экономического развития, национального аскетизма, в котором он усматривает русский путь по преимуществу, — в то же самое время и борец, наделенный поразительной воинственностью. Гимн Кенгиру — один из самых прекрасных гимнов бунту, сложенных в нашем веке. Но как связать Кенгир с Матреной?»

Да, жизнь А. Солженицына — это борьба в духе Ветхого, а не Нового завета.

Политическое кредо писателя, исходящее из его концепции человека, вызывает особо мощное противостояние.

Прежде всего не устраивает предложенная автором «Архипелага ГУЛАГ» и «Одного дня Ивана Денисовича» трактовка понятий «свобода», «счастье», «права человека». Казалось бы, эти понятия должны быть важнейшими, если не святыми, для писателя, разоблачившего тоталитаризм так, как никто в нашем столетии

не смог этого сделать. Но именно здесь А. Солженицын резко отличается от всех оппонентов тоталитарного режима, борющихся за свободу слова, демократию и равенство. По Солженицыну, «внешняя свобода» не есть свобода внутренняя, не всегда есть даже условие свободы духовной: «Внешняя свобода сама по себе — может ли быть **целью** (выделено А. С.) сознательно живущих существ? Или она — только форма для осуществления других, высших задач? Мы рождаемся уже существами с внутренней свободой, свободой воли, свободой выбора, главная часть свободы дана нам уже в рождении. Свобода же внешняя, общественная — очень желательна для нашего неискаженного развития, но не больше, как условие, как среда, считать ее **целью** нашего существования — бессмыслица. Свою внутреннюю свободу мы можем твердо осуществлять даже и в среде внешне несвободной (насмешка Достоевского: «среда заела»). В несвободной среде мы не теряем возможности развиваться к целям нравственным (например, покинуть эту землю лучшими, чем определили наши наследственные задатки). Сопротивление среды награждает наши усилия и большим внешним результатом». В заостренной форме эта мысль художника вложена в уста Алеши — одного из героев повести «Один день Ивана Денисовича»: «Что тебе воля. На воле твоя последняя вера терниями загложнет! Ты радуйся, что ты в тюрьме! Здесь тебе есть время о душе подумать! Апостол Петр вот как говорил: «Что вы плачете и сокрушаете сердце мое? Я не только хочу быть узником, но готов умереть за имя господина Иисуса!»

По глубочайшему убеждению А. Солженицына, «главная часть нашей свободы — внутренняя, всегда в нашей воле. Если мы сами отдаем ее на разврат — нам нет людского званья» и в настоящих поисках политической свободы, в достоинствах демократической системы государственного жизнеустройства, в структуре парламентской многопартийности Солженицын не видит никаких преимуществ для духовного возрождения человечества. Это не могло не вызвать резкий отпор в стане отечественных и зарубежных демократов, «наших плюралистов», как их обозначил еще в начале 80-х годов А. Солженицын. Ситуация еще более накаляется и обостряется при размышлениях А. Солженицына о судьбах России. Изучая историю своей страны, писатель пришел к выводу о том, что авторитаризм — традиционный, весьма приемлемый для России уклад государственной жизни: «И Россия тоже много веков просуществовала под авторитарной властью нескольких форм — и тоже сохраняла себя и свое здоровье, и не испытала таких саморазрушений, как в XX веке, и миллионы наших крестьянских предков за десять веков, умирая, не считали, что прожили слишком невыносимую жизнь». Прекрасно сознавая всю опасность авторитаризма (ложные авторитеты, произвольность решений, воз-

мощность тирании), писатель все же настаивает: «Страшны не авторитарные режимы, но режимы, не отвечающие ни перед кем, ни перед чем. Самодержцы прошлых, религиозных веков при видимой неограниченности власти ощущали свою ответственность перед Богом и собственной совестью. Самодержцы нашего времени опасны тем, что трудно найти обязательные для них высшие ценности».

А. Солженицын не устает указывать на роковые для России ошибки Февраля 1917 года и боится его повторения: «И если Россия веками привычно жила в авторитарных системах, а в демократической за 8 месяцев 1917 года потерпела такое крушение, то может быть — я не утверждаю это, лишь спрашивая — может быть следует признать, что эволюционное развитие нашей страны от одной авторитарной формы к другой будет для нее естественней, плавнее, безболезненней? Возразят: эти пути совсем не видны, и новые формы тем более. Но и реальных путей перехода от нашей сегодняшней формы к демократической республике западного типа тоже нам никто еще не указал. А по меньшей затрате необходимой народной энергии первый переход представляется более вероятным».

Упрощают те оппоненты А. Солженицына, кто считает, что у писателя «идиосинкразия к демократии» вообще. Для писателя важно совсем иное: как уйти от тоталитаризма с наименьшими затратами народной силы и духа: «И со скалы ледящего тоталитаризма я мог предложить только медленный плавный спуск через авторитарную систему: неподготовленному народу с той скалы сразу прыгнуть в демократию — значит, расшлепаться насмерть в анархическое пятно».

Писатель, всю жизнь размышляющий о сути и судьбе русского народа, не идеализирует его, но более чем суров с теми, для кого «русские — со всей их культурой — рабы, и навсегда рабами останутся». Солженицын уверен в том, что русский народ изначально силен, силен своей верой, трудолюбием и добротой. Но веками не берегли «русскую кровушку», ввергая русских в раскол, войны, а потом и революцию. Народ — обессилел, во многом потерял сопротивление Злу, отсюда — и страдальческая судьба России, и страдальческая суть русской нации. В этом видится главное не только в историософических взглядах А. Солженицына, это — ядро его художественного мира.

Прав С. Залыгин: «в русской литературе обязательно должен быть явиться писатель, который, пересилив свою собственную страдальческую судьбу, решился бы, отнюдь не пренебрегая законами сюжета, лиризма, художественному проникновению, художественным образам, самой художественной литературой, сказать о страдании уже и не от своего, а от народного имени».

Если характеризовать художественное творчество А. Солженицына с точки зрения проблемно-тематической, то с большей или меньшей долей условности можно выделить два основных «узла» размышлений писателя, которые и хронологически определены: 1. Россия ГУЛАГа. 1950—1960-е годы; 2. Концепция русской национальной судьбы. 1970—1990-е годы. Герой первого «узла» — «нация» эзков, герой второго — русская нация. Конечно, водораздела между двумя темами творчества Солженицына нет и не может быть. Писатель еще в юности задумал создать книгу — художественное исследование смысла, сути и роли революции в судьбе русского народа. Но, сам пройдя через исторические испытания, начал с анализа следствий ее, а потом уже обратился к истокам и первопричинам. Только для четкости анализа рассмотрим эти темы по отдельности.

1. Россия ГУЛАГа.

Долго на родине А. Солженицына из всех книг, посвященных этой теме, была известна только повесть «Один день Ивана Денисовича» (Новый мир, 1962, № 11), да и то «облегченный вариант». Но это был настоящий «прорыв» в общественном сознании, по мнению А. Твардовского, сравнимый лишь с тем общественным резонансом, которым сопровождалось появление «Горе от ума» А. Грибоедова. Романы «В круге первом», «Раковый корпус», опыт художественного исследования «Архипелаг ГУЛАГ», опубликованные в разных издательствах за рубежом, были недоступны советскому читателю вплоть до конца восьмидесятых годов. Более того, чтение и распространение «Архипелага» было уголовно наказуемо, а издания «Одного дня» — конфискованы из всех библиотек. Солженицын в предисловии к «Архипелагу» пишет: «Неожиданным поворотом нашей истории кое-что, ничтожно малое, об Архипелаге этом выступило на свет. Но те же самые руки, которые завинчивали наши наручники, теперь примирительно выставляют ладони: «Не надо!.. Не надо ворошить прошлое!.. Кто старое помянет — тому глаз вон!» Однако заканчивает пословица: «А кто забудет — тому два!»

Здесь уместно вспомнить ныне известные, а до недавнего времени столь же запрещенные, как и книги А. Солженицына, строки А. Твардовского:

Забыть, забыть велят безмолвно,
Хотят в забвенье утопить
Живую быль. И чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль — забыть!
Забыть родных и близких лица
И столько судеб крестный путь —
Все то, что сном давнишним будь,
Дурною, дикой небылицей,

Так и ее — поди забудь.
Но это было явной былью
Для тех, чей был оборван век,
Для ставших лагерною пылью,
Как некто некогда изрек.

Поведать миру правду, «как бы ни была горька», сказать за «Россию безъязыкую», начертать все вехи трагического «крестного хода» «нации эков» — вот задачи Солженицына периода «России Архипелага». Отсюда и параметры художественного мира «Одного дня», «В круге первом», «Ракового корпуса» и «Архипелага ГУЛАГ».

1) Жесткая и открытая установка на абсолютную правдивость, достоверность повествования. В книгах Солженицына всегда точно дано время, скрупулезно описано место действия — вот знаменитые зачин и финал «Одного дня Ивана Денисовича»: «В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака. Перерывистый звон слабо прошел сквозь стекла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было и наблюдателю неохота было долго рукой махать». ...«Засыпал Шухов вполне удовлетворенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся.

Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый.

Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три.

Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...»

Всего один день — и вся лагерная жизнь: от побудки до отбоя, от звонка до звонка. По точному наблюдению Ж. Нива, — «Один день...» — своеобразный антропологический этюд, «выжимка» из жизни эка, как «Архипелаг» — своеобразная энциклопедия советской каторги (исторический очерк, судьба отдельно взятого каторжника, этнография ГУЛАГа, моральная роль каторги, хроника восстаний). В книгах А. Солженицына, обращенных к «России Архипелага», нет ни одной не проверенной строки, писатель, действительно, «буквально одержим реальностью», «раскапыванием правды». За каждым характером, эпизодом, картиной — или лично пережитое, или проверенный устный рассказ свидетеля, письмо, воспоминание, которому можно без сомнения доверять, или документ, публикация, неопровержимый факт. Не случайно в этом смысле авторское предуведомление к «Архипелагу»: «В этой книге нет ни вымышленных лиц, ни вымышленных событий. Люди и места названы их собственными именами. Если названы инициалы,

то по соображениям личным. Если не названы вовсе, то лишь потому, что память людская не сохранила имен, — а все было именно так». А в предисловии названы основные источники книги: опыт самого Солженицына («что я вынес с Архипелага — шкурой своей, памятью, ухом и глазом»), более 200 каторжан (особо выделен автор мемуаров «Полжизни» Д. П. Витковский, который должен был быть редактором книги), художественные произведения о лагерях («Колымские рассказы» В. Шаламова, воспоминания Е. Гинзбург, О. Адамовой-Слиозберг). И... «вопреки своим намерениям, в противоречии со своей волей, дали бесценный материал для этой книги, сохранили много важных фактов и даже цифр, и сам воздух, которым дышали: чекист М. Я. Судрабс-Лацис, Н. В. Крыленко — главный государственный обвинитель многих лет, его наследник А. Я. Вышинский со своими юристами-пособниками, из которых нельзя не выделить И. Л. Авербах. Материал для этой книги также представили тридцать шесть советских писателей во главе с Максимом Горьким — автором позорной книги о Беломорканале, впервые в русской литературе восславившей рабский труд».

Симптоматичное и пристальное внимание к быту, небоязнь иностранных, подробных описаний и объяснений. Читатель должен знать, сколько весит эковская пайка, какая баланда сытнее, должен понимать ценность собственной, а не казенной ложки и валенок (свои валенки! — «житуха, умирать не надо»), уметь расшифровать аббревиатуру ЧТЗ («из резины обутка, след автомобильный»). Должен осознать в конце концов, что это не быт, а жизнь и смерть «единственного на земле могучего племени эков». Читатель должен пройти вместе с эком все круги лагерного ада: от ареста до общей могилы в вечной мерзлоте — именно так выстроен «Архипелаг ГУЛАГ»: Арест — Следствие — Первая камера — Корабли Архипелага — Порты Архипелага — и т. д. до конца.

Знать, понять, пройти — и не забыть никогда.

2) Масштабность художественного мышления А. Солженицына. «Антропологический очерк», «исторический очерк», «энциклопедия» — все эти понятия приложимы к книгам писателя только условно и с одной существенной поправкой. Не случайно Солженицын выносит в жанровый подзаголовок к «Архипелагу» следующее определение: «Опыт художественного исследования». Точность быто-описания, аналитический пафос, скрупулезность повествования органично сочетаются в его книгах с глобальностью взгляда на мир и человека в нем, эпической масштабностью, красноречивой символикой.

Сплав документа и обобщения дает особое качество и силу прозе А. Солженицына, которые отметил еще А. Твардовский в предисловии к первому изданию «Одного дня Ивана Денисовича»:

«Один день Ивана Денисовича» — это не документ в мемуарном смысле, не записки или воспоминания о пережитом автором лично, хотя только пережитое лично могло сообщить этому рассказу такую достоверность и подлинность. Это произведение художественное, и в силу именно художнического освещения данного жизненного материала оно является свидетельством особой ценности, документом искусства, возможность которого на этом «специфическом материале» до сих пор представлялась маловероятной».

Действительно, Солженицын осваивает жизненный материал маловероятный, малоприятный, а точнее — противоположенный для советской литературы: история советской каторги, один день ээка, работа в закрытой лаборатории, где рабочие — ээки, а начальники — гэбисты, жизнь больных в «раковом корпусе», где вырывается из лап смерти только один — политический ссыльный. И именно на этом материале Солженицын делает глобальные обобщения, затрагивающие такие проблемы, как судьба России в двадцатом столетии, характер советского тоталитаризма, человек и власть, личность и коллектив, судьбы русской интеллигенции и т. д.

И в одном дне жизни ээка отражается жизнь всего русского народа, который может обрести радость и в подневольном труде, работа в тюремной шарашке становится символом службы русской интеллигенции во имя дальнейшего закабаления своего народа, смертельный диагноз ставится отнюдь не больным ракового корпуса, но всей стране, которая, по мнению автора, неизлечимо больна. А «ГУЛАГ» — постепенно превращается из островов в континент, где основным принципом отношений между людьми стали принципы отношений между палачами и рабами. В предисловии к этой работе Солженицын пишет: «А Колыма была — самый крупный и знаменитый остров, полюс лютости этой удивительной страны ГУЛАГ, географией разодранной в архипелаг, но психологически скованной в континент, — почти невидимой, почти неосязаемой страны, которую и населял народ ээков».

Принцип глобального обобщения, опирающегося на реальность, факт, свидетельство и документ, Солженицын сохранил и развил в своем последующем творчестве. Так, героиня рассказа «Матренин двор», выполненного чуть ли не в рапортажно-непритязательном жанре, предстает как воплощение трагизма русской судьбы, а «Красное колесо», «огненное колесо», по мнению одного из исследователей, — «одновременно и колесо судьбы, и ореол святого...»

3) Психологизм прозы А. Солженицына. При всей приверженности писателя действительности, «одержимости реальностью» (например, для того, чтобы написать главы о русской Думе, Солженицын специально поехал в Ленинград для осмотра того здания,

в котором Дума заседала), главным в художественном мире писателя является человек. Не случайно по поводу «Архипелага» П. Вайль и А. Генис заметили: «Солженицын написал не историю каторги, а историю людей, которых каторга сломать не может». А Александр Твардовский настаивал: «Читатель не найдет в повести А. Солженицына всеобъемлющего изображения того исторического периода, который, в частности, отмечен горькой памятью тридцать седьмого года. Содержание «Одного дня», естественно, ограничено и временем, и местом действия, и кругозором главного героя повести. Но один день из жизни лагерного заключенного Ивана Денисовича Шухова под пером А. Солженицына, впервые выступающего в литературе, вырастает в картину, наделенную необычайной живостью и верностью правде человеческих характеров. В этом прежде всего заключается редкостная впечатляющая сила произведения. Многих людей, обрисованных здесь в трагическом качестве «зэков», читатель может представить себе и в иной обстановке — на фронте, или на стройках послевоенных лет. Это те же люди, волею обстоятельств поставленные в особые, крайние условия жестоких физических и моральных испытаний».

Здесь важна мысль не только о «верности правде человеческих характеров», психологической узнаваемости и достоверности героев прозы А. Солженицына, но и замечание о физических и моральных испытаниях, в условиях которых они живут. Действительно, мир писателя — это мир испытания и выбора. Человек, по А. Солженицыну, должен пройти все искушения и соблазны, пройти все круги ада, но остаться человеком, поэтому многие книги А. Солженицына — книги отречения. Герой романа «В круге первом» сознательно выбирает путь на общие работы в лагерь, отрекаясь от привилегированного положения в тюремной «шарашке», чтобы быть «как все», быть со своим народом. Олег Костоглотов («Раковый корпус») отказывается от любви и счастья во имя общественного долга и внутренней свободы.

Мотив испытания и выбора, пожалуй, основной в «лагерной прозе» отечественной литературы 1960—1980-х годов. Но каждый писатель, мемуарист, свидетель решает по-своему проблему, что дает силы выжить в экстремальных условиях и остаться человеком.

В своих мемуарных книгах Г. Жженов, Л. Разгон, А. Жигулин настаивают на том, что выжить в лагере могли только физически сильные люди. Герой автобиографической книги А. Жигулина «Черные камни» не стал «стукачом», не покорился «социально-близким» (уголовники), не умер от голода и не попал под пули охранников благодаря своей молодости, силы, быстрой реакции.

Е. Гинзбург в «Крутом маршруте», размышляя над тем, что сохранило ее в тюрьмах и лагерях, приходит к выводу о том, что

силу жить ей давали простые человеческие чувства. И прежде всего, чувство материнства: ей необходимо было жить ради своих сыновей.

Совершенно особая в этом смысле позиция В. Шаламова, прошедшего в сталинских лагерях семнадцать лет. По В. Шаламову, лагерь — это абсолютное зло, и выдержать это зло не дано никому. Единственный способ остаться человеком — погибнуть как можно скорее, чем дольше человек находится в этих условиях, тем меньше остается в нем человеческого. А Солженицын в свое время предлагал В. Шаламову вместе писать «Архипелаг ГУЛАГ» (и название взято из рассказа В. Шаламова), но тот отказался, а в одном из разговоров назвал А. Солженицына «советским писателем». Что имел в виду автор «Колымских рассказов»? Дело в том, что позиция А. Солженицына кардинально отличается от шаламовской. Он верит в духовную сопротивляемость человека любым, самым жестоким обстоятельствам. Здесь важно вспомнить, понимание Солженицыным природы человека, соединенности в его сердце Добра и Зла. И, конечно, были в Архипелаге люди, у которых Зло изначально преобладает — это мир охранников и лагерного начальства, мир стукачей, придурков и «социально-близких». Были в лагере и те, кто по объективным причинам не смог сопротивляться Злу. Это, прежде всего, дети. О них — одна из самых страшных глав «Архипелага» — «Малолетки»: «Малолетки — это дети трудящихся. Они и на воле хорошо понимали, что жизнь строится на несправедливости. Но не все там было обнажено до последней крайности, иное в благопристойных одеждах, иное смягчено добрым словом матери. На Архипелаге же малолетки увидели мир, каким представляется он глазами четвероногих: только сила есть правота! только хищник имеет право жить! Так видим мы Архипелаг и во взрослом возрасте, но мы способны противопоставить ему наш опыт, наши размышления, наши идеалы и прочтенное нами до того дня. Дети же воспринимают Архипелаг с божественной восприимчивостью детства. И в несколько дней (выделено — А. С.) дети становятся тут зверьми! — да зверьми худшими, не имеющими этических представлений (глядя в покойные огромные глаза лошадей или лаская прижатые уши виноватой собаки, как откажешь им в этике?). Малолетка усваивает: если есть зубы слабей твоих — вырывай из них кусок, он — твой!»

В главе «Женщина в лагере» А. Солженицын откровенно и жестко повествует о том, как Архипелаг уничтожает женское достоинство, любовь и само материнство, когда мать превращается в лагерную «мамку»: «В 1954 году на ташкентском вокзале мне пришлось провести ночь недалеко от группы эков, ехавших из лагеря и освобожденных по каким-то частным распоряжениям.

Их было десятка три, они занимали целый угол зала, вели себя шумно, с полублатной развязностью, как истые дети ГУЛАГа, знающие, почем жизнь, и презирающие здесь всех вольных. Мужчины играли в карты, а мамки о чем-то голосисто спорили, — и вдруг одна мамка крикнула истошней других, вскочила, размахнула своего ребенка за ноги и слышно стукнула его головой о каменный пол. Весь **вольный** зал ахнул, застонал: маты! как может **мать?** ... Они не понимали же, что была то не мать, а **мамка**» (разрядка. — А. С.).

Но мир лагерной прозы А. Солженицына — это по преимуществу взрослый мужской мир. И Солженицын, анализируя поведение человека в невыносимых обстоятельствах, на грани жизни и смерти, не устает повторять: вера в Бога, внутренняя свобода и самоограничение спасают человека. Не случайно на первых же страницах повести «Один день Ивана Денисовича» баптист Алеша зачитывает вслух из Евангелия: «Только бы не пострадал кто из вас как убийца, или как вор, или злодей, или как посягающий на чужое. А если как христианин, то не стыдись, но прославляй бога за такую участь». Но рядом с проповедью смирения существует и еще один завет А. Солженицына: «Волкодав — прав, людоед — нет». Бунт против «антимира», «мира нелюдей» — естествен и необходим, и писатель чрезвычайно высоко ценит сопротивляемость, готовность личности к бунту против зла и несправедливости.

4) Публицистичность А. Солженицына. Книги А. Солженицына можно рассматривать как политическую, религиозную, философскую художественную публицистику, ибо цель писателя — воздействовать на общественное мнение, нравы, политические институты, изменить их в соответствии с религиозно-нравственным идеалом. Картины действительности, человеческие характеры и судьбы возникают в прозе писателя «как аргумент, почерпнутый из самой жизни, как система доказательств, как предмет анализа или служит эмоциональной почвой, «раздражителем», поводом для произнесения «приговора», для обличения». А. Солженицын — всегда «в упоении борьбы», всегда открыто идеологичен, целеустремлен, тенденциозен, полемичен и эмоционален. Это качество прозы писателя накладывает отпечаток буквально на все: на архитектуру его книг (всегда контраст двух миров — истинного и мнимого, нечеловеческого), на необходимость обращения к русским пословицам и поговоркам, подтверждающим и итожащим авторскую мысль, на саму тональность повествования.

Вся палитра иронии — от гневного сарказма до шутки, безусловно (и это еще один парадокс столь серьезной и масштабной прозы, какой являются книги Солженицына), стала своеобразной «известью, скрепляющей исполинскую массу письма» (Ж. Нива).

Так, ирония, пронизывает всю глыбу «Архипелага». Чего стоит один эпиграф, предваряющий «Тюремную промышленность», первую часть этой книги: «В эпоху диктатуры и окруженные со всех сторон врагами, мы иногда проявляем ненужную мягкость, ненужную мягкотелость». Крыленко, речь на процессе «Промпартии».

Иронией наполнены примечания, скобки, она проявляет себя в шутовских пародиях (исследование «нации эзков» — пародия на антропологический трактат) и в зловещих каламбурах. По мнению французского исследователя, «необузданная запальчивость — основа писательского темперамента Солженицына». Видимо, именно эта тональность его книг более всего и раздражает оппонентов писателя. Тем более, **что сарказм соседствует с безусловной категоричностью и пророчествами.** И все же хочется вспомнить утверждение С. Залыгина, напрямую перекликающееся с известным высказыванием А. Твардовского: «Что касается мессианства. Человек, переживший столько, сколько пережил Солженицын, возложивший на себя крест и задачи, подобные его кресту и задачам, наверное, и не может быть чужд мессианству».

II. Концепция русской национальной судьбы.

Как художник, исследующий феномен «русскости», А. Солженицын выступает в таких своих произведениях, как «повествование в отмеренных сроках», «Красное колесо» («Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого», «Март Семнадцатого» и др.), рассказах (прежде всего — «Матренин двор») и «Крохотках» — лаконичных зарисовках, рассказывающих о встречах с русской красотой, но также об упадке родины, о хищнической власти над нею новых хозяев, о всеобщем равнодушии, уничтожающем ее и опустошающем.

Безусловно, центральной реализацией историософических концепций А. Солженицына стало его «Красное колесо» — главный труд жизни писателя, задачей которого является осмысление истории русской революции, которую постоянно скрывали и фальсифицировали: «И как ни обтрагивают мертвое тело старой России равнодушные пальцы наших исследователей — все вот так, одно омерзение к ней. А потому — вперед! К перспективе! К октябрьской революции!»

«Красное колесо» — историческая эпопея, «в отмеренных сроках» исследующая, как шаг за шагом шла Россия к бездне революции. При абсолютной временной выверенности ее (несколько дней августа 1914 года, октября 1916 и т. д.), в орбиту событий и авторских размышлений втягивается вся Россия. Во-первых, в «Красном колесе» представлена социальная структура русского общества того времени: крестьянство (в его южно-русском варианте), московские и питерские рабочие, интеллигенция (от студенчества до инженерных и профессорских кругов), кадровое офицер-

ство (от рядового офицера в окопах первой мировой войны до генералитета и Ставки), духовенство и аристократический, в том числе царский, круг. Во-вторых, скрупулезному анализу подвергаются позиции и способы борьбы всех партий, политических групп России начала века: монархисты и народники, либералы и черносотенцы, кадеты и большевики. В-третьих, страницы «Красного колеса» посвящены важнейшим событиям истории того времени: начало первой мировой войны, убийство Столыпина (отдельная ретроспективная глава), военные действия, отдельные бои, заседания государственной Думы и т. д.

В эпопее исторический сюжет переплетается с романным, наравне с реальными политическими деятелями действуют герои, созданные воображением писателя, но важнейшим для А. Солженицына все же остается ход исторических событий. Поэтому так щедр писатель на обильное цитирование речей представителей всех фракций в русской Думе, поэтому так много отводит страниц для восстановления истории кадетской партии или описанию террористического движения в России грани веков. Так, скажем, IV «узел» — «Апрель Семнадцатого» предваряется «Календарем революции»:

- 21 марта — Разгром двух русских дивизий на р. Стоход.
— Германское мин. ин. дел затребовало у мин. финансов еще 5 миллионов марок «для политических целей в России».
— Ф. Платтен по поручению Ленина вошел в конспиративный контакт с германским послом в Берне.
- 24 марта — На Западе Страстная пятница.
— Соединенные Штаты объявили войну Германии.
— Германское правительство сообщило ленинской группе согласие на их приезд в «изолированном вагоне» и т. д.

А. Солженицын на основе факта, документа и анализа ломает утвердившиеся прочтения этого периода русской истории, ломает стереотипы в оценке многих событий, движений и роли политических деятелей. И переоценка происходит с одной, единственной возможной для А. Солженицына точки зрения, любовь или нелюбовь к своему отечеству, к России.

Отсюда резкое осуждение Февраля, приведшего к анархии и к тому, что власть «валялась на улице» и не брал ее только ленивый, отсюда сарказм по отношению к думцам, «заболтавшим Россию», отсюда нравственное религиозное отрицание романтики терроризма, отсюда признание-покаяние вины русской интеллигенции, отрешившейся от Бога и от своего народа.

Три политические фигуры в центре особого внимания А. Солженицына: последний русский царь Николай Александрович Ро-

манов, государственный деятель начала века П. А. Столыпин и вождь партии большевиков В. И. Ленин.

Первый, с точки зрения А. Солженицына, воплощает то, чем Россия была, второй — то, чем Россия могла бы стать, третий — то, чем стала.

Царь показан Солженицыным, пожалуй, в несвойственных этому писателю полутонах с сочувствующе-жалеющей интонацией. Николай II предстает на страницах «Красного колеса» человеком безусловно порядочным, субъективно честным, прекрасным отцом семейства, трепетно любящим жену, дочерей и наследника. Подчеркнуты и другие стороны его характера: глубокая, идущая из души, а не от этикета, религиозность, склонность к сентиментальности и психологическому комфорту, любовь к здоровому образу жизни (прогулки, свежий воздух, плавание), чуткость к красоте русской природы и т. д. Хороший, добрый интеллигентный человек, но не царь. Достоинства человека оборачиваются трагическими для России недостатками монарха: подверженность разным, иногда противоречивым влияниям (особенно со стороны жены), неспособность сказать «нет» и применить силу, боязнь категорических решений, столь необходимых в критические моменты истории, власть настроения, но не логики, излишняя доверчивость к людям, склонность к мистицизму и т. д. и т. д. Не борец, не государственная личность, но монарх, объективно допустивший крах России.

Идеальным русским государственным деятелем в трактовке А. Солженицына стал П. А. Столыпин. Писатель тщательно восстанавливает генеалогическое древо рода Столыпина, подробно рассказывает о его судьбе, делах и борьбе, направленных на укрепление российской государственности, отчасти для того, чтобы развеять негативный миф (в советском сознании имя Столыпина устойчиво соединялось с понятиями «реакция» и «столыпинский галстук»), но главным образом для того, чтобы показать: Столыпин был последним шансом для спасения России. Экономическая программа этого государственного деятеля (переход от традиционной русской общины, которая к началу века изжила себя, к хуторскому способу хозяйствования; проекты освоения богатейших земель Сибири), политические принципы (монархия при сильном правительстве), личные качества (человек поступка, действия, решения, человек уникальной работоспособности), — все это вместе взятое вывело Россию из кризиса после поражения в русско-японской войне и, по мнению Солженицына, сделало бы нашу страну одной из преуспевающих стран двадцатого столетия. Но Столыпин был слишком прогрессивен, деятелен и силен для царя и слишком традиционен, консервативен и даже реакционен для «либерального общества». Страна отвергла своего спасителя, и путь в бездну

был открыт — такой приговор вынес А. Солженицын в финале вставной главы, посвященной гибели П. А. Столыпина.

Концепция личности и роли Ленина в русской судьбе, данная в «Красном колесе» («ленинские главы» из эпопеи были опубликованы отдельной книгой «Ленин в Цюрихе» вскоре после высылки писателя за границу), вызвали самые ожесточенные споры и не только в кругу оппонентов, но и среди приверженцев А. Солженицына. Ж. Нива напоминает замечание-признание писателя о том, что «глубина проникновения в Персонажа привела к частичной идентификации с ним». Он писал ленинские главы в 1970 году в Рязани; на улице, перед его окном «как раз и портрет Персонажа твердили (навека)... и хорошо пошло!» Исследователь даже считает, что мстительный портрет Ленина-борца — лишь средство очищения, избавления от ярости, которая в нем (Солженицыне) клокочет.

Ленинские главы производят шокирующее впечатление. Ленин в трактовке Солженицына мелочен и инфернален одновременно, соединяет черты политического авантюриста с неким сатанинством, дьявольщиной. И это соединение оказалось для России роковым. При обрисовке натуры Ленина писатель использует тот же способ повествования, что и при характеристике царя и Столыпина — поток сознания героев, т. е. пытается проникнуть в самые затаенные душевные порывы, в саму рефлексию и психику. И нет ни одного движения души, ни одного поступка Ленина, которые бы саркастически-гневно не разоблачал А. Солженицын. Его герой мелочен, раздражителен, чрезвычайно скуп в быту. Чего стоят размышления о племяннике Землячки, который «повалился» к Ульяновым: «От обедов его твердо отстранили, так стал являться по ранним утрам, всегда под ничтожнейшим предлогом, вернуть или взять книгу, газету, и с расчетом к завтраку (Сейчас, уходя, сказал Наде: ни в коем случае не кормить, скорей отвыкнет)». Он злопамятен и коварен со своими соратниками по политической борьбе, циничен в семейных и личных отношениях: «Жить с Надей — наилучший вариант, и он его правильно нашел когда-то... Инесса и не бережлива, что тоже не пустяк, не умеет вести разумного скромного образа жизни, чудачествует нередко. Вдруг возьмет да модно оденется. ...Для существования Ленина как полноценной личности союз с Крупской вполне достаточен и разумен».

Ленин, по Солженицыну, более чем неразборчив в выборе средств в политической борьбе. Не случайно центральным эпизодом в ленинских главах стал сговор Ленина с Парвусом, а через него с Германией о финансировании русской революции.

Но самое страшное для Солженицына в личности Ленина — его презрение к своему народу, сознательная готовность отдать миллионы русских жизней за достижение своей цели: «Эти цифры

русских потерь всякий раз находил и ногтем отмечал Ленин — с удовольствием и удивлением. Чем крупней были цифры, тем радостней: все эти убитые, раненые и пленные вываливались, как колья из частокола, и ослабляли монархию. Но и эти же цифры приводили в отчаяние, что нет на Земле народа покорней и бессмысленней русского. Границ его терпению не существует. Любую пакость, любую мерзость он слопаёт и будет благодарить и почитать родного благодетеля». Ленин, по Солженицыну, человек, ненавидящий саму Россию: «И что ж можно вымесить из российского кислого теста! И зачем он родился в этой рогожной стране?! Четвертушкой ли крови он связан так, что привязала судьба к дрянной российской колымаге? Четвертушкой крови, но ни характером, ни волей, ни склонностями нисколько он не состоял в родне с этой разляпистой, растяпистой, вечно пьяной страной».

Так, для писателя в этом образе соединилась «дьявольщина революции» с трагической судьбой России.

В заключение повторим: многое в А. Солженицыне вызывает желание спорить, не соглашаться. Но одно совершенно ясно: «мы не можем мерить Солженицына меркою привычных для наших интеллектуальных споров понятий: левый—правый и т. д. Творчество Солженицына — испытание для каждого из нас, жизненное испытание».

ЛИТЕРАТУРА

Нива Жорж. Солженицын. — М., 1992; главы из этой книги см.: Дружба народов. — 1990. — № 4—5.

Мешков Ю. Александр Солженицын: Личность. Творчество. Время. — Екатеринбург, 1993.

Чалмаев В. Александр Солженицын. Жизнь и творчество. — М., 1994.

Воздвиженский В. Солженицын? Который? — // Огонек. — 1991. — № 47—48.

Валыгин С. Год Солженицына. — // Новый мир. — 1990. — № 1.

Латынина А. Солженицын и мы. — // Новый мир. — 1990 — № 1.

Лакшин В. Солженицын, Твардовский и «Новый мир» // Литературное обозрение. — 1994. — № 1/2.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Часть первая. ПРОБЛЕМЫ	
ГЛАВА ПЕРВАЯ	
«Отчаяние, полное надежд...» (О «серебряном веке» русской поэзии)	8
ГЛАВА ВТОРАЯ	
Художник и революция: альтернативность позиций	15
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	
Проблемы восприятия литературы о войне	36
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	
Рубеж: 1960-е и «шестидесятники» в литературе	49
ГЛАВА ПЯТАЯ	
Другие берега (О литературе русского зарубежья «третьей волны»)	70
ГЛАВА ШЕСТАЯ	
Под Пизанской башней, или Отечественная словесность после читательского «бума»	86
Часть вторая. ИМЕНА	
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	
М. Горький и судьба «социалистического реализма»	99
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	
«Этим и интересен...» (В. Маяковский: творчество, смерть, уроки судьбы)	114
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ	
«Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь?» (Интерпретации творчества М. Шолохова)	134
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ	
«Чтоб чью-то душу отпустила боль» (Поэзия и личность А. Твардовского)	146
ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ	
«Жить не по лжи» (Личность и творчество А. Солженицына)	158

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Проблемы и имена

Подп. в печ. 26.07.94

12 п. л.

Зак. 4558, тираж 15000

Первоуральская типография

Исправления замеченных опечаток

		Напечатано:	Следует читать:
С. 5.	20 строка сверху	гибелью	обернувшемся гибелью
С. 21.	13 строка снизу	ойны	второй мировой войны
С. 45.	10 строка сверху	. и странных	и страшных
С. 65.	6 строка снизу	характеристики	и характеристики
С. 68.	20 строка снизу	оттуда	отсюда
С. 78.	2 строка сверху	скорописи	скорописи и
С. 99.	1 строка снизу	С. И. Сухих	С. И. Сухих
С. 120.	20 строка сверху	счет	счел
С. 140.	22 строка снизу	философии	философией
С. 147.	15 строка сверху	развивающим и обогащающим	развивающего и обогащающего
С. 159.	10 строка снизу	подтвержденным	подтвержденного
С. 167.	5 строка снизу	быть	был
	3 строка снизу	художественному проникновению	художественной проникновенно- стью
	2 строка снизу	образам	образом
С. 169.	14 строка сверху	скрупулезно	скрупулезно

Авторы приносят читателям извинения за эти погрешности.

